UNIVERSITY OF CALIFORNIA, SAN DIEGO
3 1822 00692 4682

Eduard von Hartmann

Philosophie des Schönen

Zweite Auflage
mit Benutzung des handschriftlichen
Nachlasses Eduard von Hartmanns
neu herausgegeben von
Richard Müller-Freienfels

Volksverband der Bücherfreunde
Wegweiser-Verlag G. m. b. H.
Berlin 1924

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorwort zur zweiten Auflage

Mit der Neuherausgabe der im Buchhandel vergriffenen „Philosophie des Schönen" von Eduard von Hartmann erfüllt der „Volksverband der Bücherfreunde" eine Ehrenpflicht des deutschen Volkes gegen einen seiner bedeutendsten Denker, wie der Verlag schon früher ein Gleiches durch die Darbietung des ethischen Hauptwerks dieses Philosophen getan. Daß Eduard von Hartmann einen dauernden Platz in der Geschichte der Philosophie erworben hat, ist heute sicher; was er aber an lebendiger Wirkung auf Gegenwart und Zukunft noch ausüben wird, ist jetzt kaum abzusehen, wo die neueste Entwickelung des philosophischen Denkens immer stärker in Bahnen einlenkt, die er schon vor Jahrzehnten eingeschlagen hat. Es ist das tragische Schicksal dieses Denkers, daß man in breiteren Kreisen nur sein zwar geniales, aber — an seinen späteren Werken gemessen — unreifes Jugendwerk „Die Philosophie des Unbewußten" kennt, während seine weit reiferen und tieferen Spätwerke: „Die Kategorienlehre", das „System der Philosophie", „Das sittliche Bewußtsein", um nur diese zu nennen, kaum den Fachkreisen bekannt sind. Das nun beginnt jetzt anders zu werden, und als ein Beitrag zu der Aufgabe, den ganzen Hartmann zu erobern, darf auch die Neuausgabe der „Philosophie des Schönen" gelten, die der Philosoph selbst zu seinen Hauptwerken gerechnet hat.

Aber nicht nur innerhalb des Hartmannschen Lebenswerkes, auch in der Geschichte der Philosophie überhaupt, speziell natürlich der Geschichte der Ästhetik, nimmt unser Werk einen hervorragenden Rang ein. Es faßt zunächst in historischer Darstellung, dann in eigenem systematischen Ausbau mit höchster Energie und Disziplin des Denkens zusammen, was die Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts zu geben vermochte, die das Schöne als eine objektive, metaphysische Tatsache zu ergründen strebte. Keiner hat das umfassender, klarer, tiefer zum Ausdruck gebracht als Eduard von Hartmann, dessen Werk gleichsam der letzte Gipfel einer Kette ist, die im achtzehnten Jahrhundert bereits beginnt. Zugegeben, daß im letzten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts (die erste Auflage des Hartmannschen Werkes erschien 1887) die ästhetische Forschung eine Wendung zum Psychologischen, Subjektiven nahm und die Frage nach dem Wesen des objektiv Schönen zurücktreten ließ, daß daher Hartmanns Werk nicht die Wirkung fand, die man hätte erwarten können. Das ist tief zu bedauern; denn Hartmanns Ästhetik bringt zwischen den objektiven Untersuchungen auch so ausgezeichnete psychologische Analysen, daß man ehrlich staunen darf, wie hier, allerdings

Digitized by Google

einer andern Problemstellung untergeordnet, bereits wesentliche Ergebnisse der neueren Forschung vorweggenommen sind. Möge die neue Ausgabe dazu dienen, den Schatz an Erkenntnissen, der hier aufgespeichert ist, fruchtbar zu machen.

Der Reichtum dieses Werkes an wertvollen Anregungen und tiefen Gedanken aber ist nicht, wie bei so vielen anderen Ästhetikern vor und nach Hartmann, am Schreibtisch, fern aller lebendigen Kunst ausgeklügelt, sondern ist erwachsen aus der praktischen Ausübung fast sämtlicher Kunstzweige. Im Gegensatz etwa zu Kant, der seine ästhetische Schrift veröffentlichte, ohne je das Bedürfnis verspürt zu haben, ein Original großer Bildhauerei oder Malerei zu sehen, ohne als Zeitgenosse unserer größten Musiker deren Werke zu hören, der ohne Teilnahme für Goethe blieb, hat Eduard von Hartmann nicht nur mit lebhaftestem Verständnis die Werke aller großen Kunstgebiete in sich aufgenommen, sondern ist auch selbst ausübend als Maler, Musiker und Poet tätig gewesen. Wir sind in der Lage, über diese Kunstbetätigung, die nicht mit dem Begriffe Dilettantismus abgetan ist, einige Mitteilungen zu machen, die an dieser Stelle, am Eingang seiner Ästhetik, nicht unwichtig sind*). Nachdem Hartmann infolge einer Knieverletzung, die ihn sein ganzes Leben hindurch auf dem Liegestuhl festhielt, die Offizierslaufbahn aufgegeben hatte, schwankte er eine Zeitlang, ehe er seine philosophische Sendung erkannte, ob er Maler oder Musiker werden sollte. Für beide Gebiete hatte er von Jugend an starke Begabung gezeigt. Als Gymnasiast hat er bei Professor Brücke Unterricht im Aktzeichnen genossen, und auch später noch begleiteten Staffelei und Skizzenbuch ihn auf seinen Reisen. Erst als er sich an größere malerische Kompositionen wagte, erkannte er, daß es ihm an der „intuitiven Kraft sinnlicher Gestaltenbildung vor dem geistigen Auge" fehle. Ein paar gutgelungene Porträts sind im Besitz der Witwe, einige auch in anderen Händen. — Ebenso hat er von früh auf M u s i k getrieben. Er spielte Klavier und unterrichtete später, als er selbst nicht mehr ausübend zu sein vermochte, seine Kinder im Klavier- und Violinspiel. Auch besaß er einen wohlgeschulten Bariton, mit dem er sich in engeren Kreisen auch in späteren Jahren noch hören ließ. Dazu war er in Generalbaß und Partiturlesen trefflich geschult. Eine eigene Oper „Der Stern von Sevilla" nach einer Textunterlage von Lope de Vega verwarf er selbst, weil sie, wie er glaubte, „der Mannigfaltigkeit des durchschlagenden dramatischen Ausdrucks entbehrte". Man sieht, wie kritisch er gegen sich selbst war. — Auch

*) Wir danken diese Mitteilungen in erster Linie F r a u Dr. h. c. A l m a v. H a r t m a n n, der verständnisvollen Mitarbeiterin ihres Gatten, die auch nach dessen Tode unermüdlich für die Lebendigerhaltung seiner Werke tätig ist. Vgl. auch ihren Aufsatz: „Eduard v. Hartmann. Aus der Jugendzeit eines Philosophen", Deutsche Rundschau 1912. Dazu E. v. Hartmann: „Mein Entwicklungsgang", Ges. Studien u. Aufsätze 1877.

Digitized by Google

einige Dichtungen, z. B. zwei Dramen „David und Bathseba“ und „Tristan und Isolde“ hat er anfangs der siebziger Jahre unter dem Decknamen Karl Robert veröffentlicht. Die großen Dichter der Weltliteratur las er immer wieder, er schätzte nicht nur Shakespeare, Goethe und Schiller, sondern auch Jean Paul und Otto Ludwig. — Man sieht, es wäre unrecht, aus dem Umstand, daß er in seinen philosophischen Werken bewußt jedem künstlerischen Schmuck der Darstellung entsagte, um nur durch die Sache selbst zu wirken, den Schluß zu ziehen, daß er unempfänglich für die Kunst gewesen sei. Im übrigen hat die klare Architektonik seiner Werke, obgleich logischen Ursprungs, dennoch auch hohe ästhetische Vorzüge.

Dem vorliegenden ästhetischen Werke ging ursprünglich noch ein „erster Band“ voraus, der eine gediegene, von erstaunlicher Belesenheit und eindringender Kritik zeugende Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant enthält. Daß der zweite Band auch ohne diese Einleitung als selbständiges Werk herausgegeben werden darf, dazu sind wir, außer durch die Abgerundetheit des Werkes selbst, auch durch Äußerungen des Verfassers ermächtigt. Möge daher Hartmanns ästhetisches System in der neuen Ausgabe die Wirkung finden, die es verdient, und für sein Teil dazu beitragen, den Deutschen einen ihrer reichsten und tiefsten Denker lebendig zu erhalten.

Richard Müller-Freienfels.

Digitized by Google

Vorwort

(Gekürzt)

Wer sich mit der ästhetischen Literatur in einer Weise vertraut gemacht hat, wie dies zur Abfassung des ersten Teiles dieses Werkes unerläßlich war, der wird, wenn er alle in dieser Literatur bereits angeregten Fragen erörtern und einigermaßen erschöpfend erledigen will, keine Mühe haben, den Raum von etwa sechs solchen Bänden zu füllen. Bekanntlich schrecken aber solche Produkte erschöpfender Gründlichkeit die Leser von vornherein durch ihren Umfang ab, und es war deshalb mein Wunsch, das Maß eines Bandes nicht zu überschreiten. Damit war ich genötigt, auf Vollständigkeit zu verzichten, und vor die Wahl gestellt, entweder den bloßen Grundriß eines Systems der Ästhetik mit möglichstem Gleichgewicht seiner Teile zu entwerfen, oder aber die grundlegenden Teile ausführlich darzustellen und von der Ausführung und Anwendung nur Andeutungen und Proben zu geben. Ohne den größeren systematischen und praktischen Wert eines vollständigen Grundrisses mit gleichmäßiger Stoffverteilung zu verkennen, lag es doch meiner Neigung näher, mich nach der anderen Seite zu entscheiden. Sache des Philosophen, für den die Ästhetik nur einer unter vielen anderen Zweigen seines Forscherberufs ist, scheint es mir vor allen Dingen, an der Gewinnung einer festen prinzipiellen Grundlage der Ästhetik, d. h. einer „Philosophie des Schönen" mitzuwirken; die systematische Durchführung des so Errungenen auf allen Gebieten der Ästhetik wird sich nach Feststellung einer einigermaßen anerkannten Grundlage ganz von selbst finden und vielleicht vorteilhafter solchen Denkern überlassen werden, welche das Studium der Ästhetik, Kunstlehre und Kunstgeschichte zu ihrer ausschließlichen Lebensaufgabe gewählt haben.

Aber so wenig diese spezielle Ästhetik das systematische Fundament einer „Philosophie des Schönen" entbehren kann, wenn sie nicht in halbwissenschaftlich-dilettantisches Gerede oder in tote kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit sich verlieren will, ebensowenig kann der Philosoph, wenn er sich der Philosophie des Schönen zuwendet, die Vertrautheit mit allen Künsten und ihren tatsächlichen Leistungen entbehren, wenn er sich nicht in abstrakte Begriffsdialektik und willkürliche Konstruktionen verlieren will. Die meisten philosophischen Ästhetiker entbehren dieser Vorbedingung für die Lösung ihrer Aufgabe entweder ganz, insofern sie nur eine oberflächliche und äußerliche Bekanntschaft mit dem Kunstschönen besitzen, oder sie sind doch nur vorzugsweise mit einer oder einigen wenigen Künsten näher ver-

Digitized by Google

traut, ermangeln aber des eindringenden Verständnisses für die übrigen. In letzterem Falle stützen sich dann in der Regel die ästhetischen Ansichten des Betreffenden über das Schöne im allgemeinen einseitig auf das Schöne der ihnen näher vertrauten Kunst oder Künste und führen dadurch zu falschen Verallgemeinerungen; so gibt es ästhetische Theorien, deren Abstammung aus der Poesie allein, oder aus der bildenden Kunst allein, oder nur aus der Musik, oder aus der Poesie und bildenden Kunst unter Ausschluß der Musik, oder aus der Poesie und Musik unter Zurücksetzung der bildenden Kunst, deutlich zu spüren ist, und innerhalb der vorzugsweise durch die bildende Kunst bestimmten Ansichten lassen sich wiederum solche unterscheiden, bei denen die Vertrautheit mit der Plastik oder mit der Malerei überwogen hat.

Je schwerer, ich möchte sagen, je unausführbarer die Forderung wäre, daß der Kunsthistoriker oder praktische Kunstkritiker die Theorie, Technik und Geschichte aller Künste in annähernd gleicher Weise beherrsche, desto wichtiger und unerläßlicher wird die Forderung an den philosophischen Ästhetiker, daß sein Interesse für alle Künste das nämliche sei, und daß er sich nicht nur mit den wichtigsten Proben aller, sondern auch mit deren Technik und Theorie bis zu einem gewissen Grade gleichmäßig vertraut gemacht habe. Ohne behaupten zu wollen, daß der Ästhetiker zugleich Maler, Musiker, Schauspieler und Dichter sein oder gewesen sein müsse, kann man doch so viel sagen, daß ein theoretisches und praktisches Studium der Künste, wenn dasselbe es auch nur zu dilettantischen Leistungen bringt, unmittelbarer, tiefer und besser in deren Wesen und Verständnis einführt, als eine immer weitere extensive Ausbreitung einer bloß rezeptiven Bekanntschaft mit den vorhandenen Kunstwerken. Für die Induktionen des Philosophen kommt es eben nicht so sehr auf die massige Breite des empirischen Materials an, als auf die scharfe Unterscheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen in den charakteristischen Proben der verschiedenen Gebiete, d. h. auf das eindringende Verständnis in das Wesen aller Künste. Gerade weil eine annähernd vollständige Übersicht über das kunstgeschichtliche Material für den philosophischen Ästhetiker ebenso überflüssig, wie für den Kunsthistoriker wünschenswert ist, kann an den ersteren ohne Unbilligkeit die Forderung gestellt werden, daß er für alle Künste ein annähernd gleichmäßiges Verständnis besitze. Die kunstgeschichtliche und kunsttechnische Ästhetik drängt notwendig immer mehr zur Arbeitsteilung und Spezialisierung, je mehr das zu bewältigende Material anwächst; damit läuft sie aber Gefahr, in vollständige Zersplitterung zu geraten, die Fühlung der einzelnen Zweige untereinander und damit das geistige Band ihrer Einheit zu verlieren. Soll dieser Gefahr, die den Tod der Ästhetik zur Folge haben würde, vorgebeugt werden, so müssen von Zeit zu Zeit theoretische Ästhetiker auftreten, welche, wenn sie sich auch in detaillierter Materialkenntnis mit den Spezialisten der Kunstgeschichte nicht messen können, doch

Digitized by Google

durch Vielseitigkeit und eindringende Tiefe des Verständnisses dasjenige ersetzen, was ihnen an Breite des Wissens in den einzelnen Künsten gebricht. Nur durch solche kann die Einheit der Künste im Wesen des Schönen und das Verständnis für dasselbe gewahrt bleiben, nur durch solche kann die Grundlage der Ästhetik gefördert und zu einem anerkannten geistigen Besitz der Menschheit erhoben werden, auf den sich die „angewandte Ästhetik" der speziellen Kunsttheoretiker, Kunsthistoriker und praktischen Kunstkritiker stützen kann. (Vgl. Kap. VI, 2e.)

Um den verfügbaren Raum für die wissenschaftliche Grundlegung möglichst auszunutzen, mußte ich mir hier jene bei anderen Ästhetikern und beim großen Publikum so beliebte Abschweifungen in das Gebiet der „angewandten Ästhetik" und jenes Brillantfeuerwerk „geistreicher Bemerkungen" versagen, unter welchem das architektonische Grundgerüst der Ästhetik manchmal zu verschwinden droht; an anderen Orten habe ich an einzelnen Proben gezeigt, daß auch mir jenes Gebiet der angewandten Ästhetik wohl zugänglich sein möchte („Gesammelte Studien und Aufsätze" Abt. B „Ästhetische Studien"). Um die logische Nüchternheit der rationellen Entwickelung und die begriffliche Präzision des sprachlichen Ausdrucks sicherzustellen, mußte ich es mir nicht minder versagen, über das Schöne in schöner Form zu reden; die deutsche Ästhetik hat gerade unter diesem Bestreben allzusehr gelitten, so daß man heute eher den Vorwurf allzu großer Nüchternheit als denjenigen schönrednerischer Phrasenhaftigkeit und schwärmerischer, gefühlsmäßiger Unklarheit auf sich laden möchte.

Trotz aller dieser Beschränkungen kann in dem Umfang eines einzigen Bandes eine auch nur annähernde Vollständigkeit in der Behandlung aller bisher aufgeworfenen und noch aufzuwerfenden Fragen von dem Sachkundigen nicht erwartet werden. Es wird daher ohne Zweifel jeder ästhetische Kritiker viele Punkte vermissen, denen er mit Recht Wichtigkeit zuschreibt, und manche darunter, denen er größere Wichtigkeit beimißt, als einer Anzahl der von mir erörterten. In dieser Hinsicht muß ich um Nachsicht und Milde bitten und zu meiner Entschuldigung anführen, erstens, daß jeder etwas anderes für wichtig hält, und daß es deshalb doch unmöglich wäre, allen Ansprüchen Genüge zu tun, zweitens, daß die Sache am meisten dadurch gefördert wird, wenn jeder Autor nur dasjenige erörtert, was ihm selbst, gleichviel ob mit Recht oder Unrecht, am wichtigsten vorkommt, drittens, daß es sachdienlicher ist, sich über minder wichtige Punkte zu äußern, über die man etwas relativ Neues oder doch Abweichendes vorbringen zu können meint, als über wichtigere, bei welchen man nur Bekanntes zu wiederholen hätte, und viertens, daß die einmal gewählte Disposition die Besprechung einiger Punkte erleichtert, diejenige anderer aber erschwert und zum Teil nicht ohne Gewaltsamkeit ermöglicht. Diese Schwierigkeit, die Erörterung gewisser Spezialfragen ungezwungen in den Rahmen der gewählten Disposition unterzubringen, kehrt bei jeder Art von

Digitized by Google

Anordnung wieder, wenn sie auch bei jeder andere Punkte betrifft, und auf keinem Gebiete der Philosophie möchte jede beliebige Architektonik der Stoffverteilung so großen Bedenken und Verlegenheiten begegnen als auf dem der Ästhetik. Nun ist aber für die Architektonik des induktiven Aufbaues in erster Linie deren systematischer Wert maßgebend, d. h. ihre Zweckmäßigkeit für logische folgerichtige Entwickelung und Begründung des Systems, und gegen diese Forderung muß der Anspruch auf erschöpfende Vollständigkeit in der Behandlung aller möglichen Spezialfragen zurücktreten. Wenn also auch eine andere Disposition für den letzteren Zweck günstiger sein sollte als die meinige, so müßte ich dieser dennoch den Vorzug geben, insofern sie dem ersteren Zwecke besser entspricht. Zu einer Nachlese der hier übergangenen Detailfragen von allgemeinerer Bedeutung findet sich vielleicht anderwärts Gelegenheit; bei vielen wird der aufmerksame Leser sich ohnehin sagen können, in welchem Sinne meine Beantwortung derselben ausgefallen sein würde oder noch ausfallen dürfte. —

Was nun die Verteilung des Stoffes betrifft, so scheint es mir naturgemäß, zunächst das *Wesen* des Schönen im allgemeinen zu untersuchen, bevor man sich mit dem Schönen beschäftigt, wie es als Naturschönes, geschichtlich Schönes und Kunstschönes uns im *Dasein* entgegentritt. Das Wesen des Schönen, sofern es wissenschaftlich begriffen werden soll, muß zum *Begriff* des Schönen werden; das erste Buch könnte also auch bezeichnet werden als „das Schöne seinem Begriff nach", das zweite Buch als „das Schöne dem Dasein nach" oder „das Schöne im Dasein". Statt „Begriff des Schönen" hat man wohl auch gesetzt „Idee des Schönen", und Zeising bezeichnet deshalb den allgemeinen Teil als die „Ideologie des Schönen". Aber ganz abgesehen von dem Mißkredit, in welchem der Ausdruck „Ideologie" steht, scheint es mir nicht ratsam, die begriffliche wissenschaftliche Auffassung vom Wesen des Schönen als „Idee" des Schönen zu bezeichnen, weil die bewußte, diskursive, reflektierende Wissenschaft einschließlich der Philosophie in formeller Hinsicht mit Begriffen und nicht mit Ideen arbeitet, und weil die dem philosophischen Begriff gleichgesetzte *subjektive* Idee vom Schönen gar zu leicht verwechselt wird mit der dem Schönen unbewußt immanenten *objektiven* Idee, womit dann dem Hereinbrechen des abstrakten ästhetischen Idealismus Tür und Tor geöffnet wird.

Der Inhalt des ersten Buches gliedert sich folgendermaßen. Den Grundstock bildet das II. bis V. Kapitel, welchem das erste als Grundlegung vorausgeschickt ist, und das VI. als vergleichender Rückblick folgt. Der Vergleich der Schönheit mit Bedürfnis, Wahrheit, Sittlichkeit und Religion ist von vielen Ästhetikern, namentlich den dialektisch oder deduktiv verfahrenden Idealisten als vorläufige Orientierung über das Gebiet des Schönen und dessen Abgrenzung von den Nachbargebieten des geistigen Lebens vorausgeschickt worden; mir schien es aber sachlich angemessener und formell

Digitized by Google

dem induktiven Verfahren entsprechend, diese Untersuchung erst nach Erledigung der Hauptaufgabe folgen zu lassen, d. h. sie an den Schluß zu stellen und mit der Untersuchung über die Stellung des Schönen im Weltganzen, oder mit der „Metaphysik des Schönen" zu einem Kapitel (VI) zu vereinen, da gerade in dem Verhältnis der Schönheit zur Wahrheit, Sittlichkeit und Religion die metaphysische Weltstellung des Schönen schon als entscheidender Faktor hindurchspielt, und diese metaphysische Bedeutung des Schönen, welche den Schlußstein des induktiven Gewölbes bildet, selbst wieder unmittelbar auf der Bedeutung des Schönen im Leben des bewußten Geistes ruht.

Wie das VI. den Abschluß, so bildet das I. Kapitel das Fundament der ganzen Untersuchung. Es handelt sich hier um den Begriff des „ästhetischen Scheins" in seiner grundlegenden Bedeutung für die Philosophie des Schönen, um seine psychologische und erkenntnistheoretische Begründung und um den Nachweis, warum nur er und nicht die Begriffe „Anschauung, Bild oder Form" berufen ist, Träger des Schönen und Ausgangspunkt der Ästhetik zu sein. Zugleich aber wird hier durch die Erörterung der Arten des ästhetischen Scheins der Grund gelegt zur späteren Gliederung der Künste, durch die Besprechung der vom Schein erregten und in ihn zurückprojizierten ästhetischen Scheingefühle der relativen Wahrheit der Gefühlsästhetik Rechnung getragen, und durch die Konstatierung und Erklärung der psychologischen Illusion der Selbstzersetzung des ästhetischen Subjekts in den Schein hinein der späteren Metaphysik des Schönen vorgebaut.

Den eigentlichen Hauptkörper des gebotenen Aufbaus zwischen Fundament und Krönung bildet, wie gesagt, das II. bis V. Kapitel; es ist dies die Lehre von den Besonderungen des Begriffs des Schönen, oder die Lehre von den Konkretionsstufen und Modifikationen des Schönen, welche eine gleichmäßig fortlaufende Entwickelung vom Einfachsten und Niedrigsten zum Zusammengesetztesten und Höchsten vorführt, nur unterbrochen durch die Lehre vom Häßlichen (Kapitel III), welche die Gegensätze des Schönen auf den verschiedenen Konkretionsstufen nachholt und diejenigen in den verschiedenen Modifikationen vorwegnimmt. Die Lehre vom Häßlichen läuft von Rechts wegen der Lehre vom Schönen parallel und müßte demgemäß auf jeder einzelnen Stufe und Unterstufe von neuem berücksichtigt werden; da dies aber einerseits zu lästigen Wiederholungen führen und andererseits das zusammenhängende Verständnis des Begriffs des Häßlichen sehr erschweren würde, so hielt ich es für zweckmäßiger, diese Lehre in ein eigenes Kapitel zusammenzufassen und dasselbe zwischen die Lehre von den Konkretionsstufen und die Modifikationenlehre einzuschalten. Den angegebenen Platz für diese Einschaltung habe ich darum gewählt, weil zwar die Lehre von den Konkretionsstufen noch ganz wohl ohne nähere Berücksichtigung des Häßlichen vorzutragen und ohne Bekanntschaft mit

Digitized by Google

der Bedeutung des Häßlichen zu verstehen ist, nicht aber die Modifikationenlehre.

Die Lehre von den Konkretionsstufen und die Modifikationenlehre entfalten zusammengenommen sämtliche Besonderungen des Begriffs des Schönen. Man könnte einerseits versucht sein, die Modifikationen des Schönen bloß als die näheren Besonderungen der obersten Konkretionsstufe des Schönen, d. h. des konkret Individuellen aufzufassen, und so die Modifikationenlehre in die Lehre von den Konkretionsstufen hineinzuziehen und in ihr aufgehen zu lassen. Man könnte andererseits versucht sein, die verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen bloß als die näheren Besonderungen der untersten Modifikationen des Schönen, d. h. des rein oder einfach Schönen anzusehen, und so die Konkretionsstufenlehre in die Modifikationenlehre hereinzuziehen und in ihr aufgehen zu lassen. Beides hätte eine gewisse praktische Berechtigung, insofern einerseits die Bedeutung der Modifikationen auf den sechs unteren Konkretionsstufen relativ viel geringer ist als auf der siebenten (dem Individuellen), und insofern andererseits das rein oder einfach Schöne negativ gesprochen in der Indifferenz des Schönen, seinem „noch nicht Modifiziertsein", besteht, also positiv gesprochen, seine nähere Bestimmtheit in der Lehre von den Konkretionsstufen, soweit dieselben noch nichts mit den Modifikationen zu tun haben, zu finden hat. Diese relativ praktische Berechtigung ist wohl geeignet, den Zusammenhang beider Arten von Besonderungen des Schönen und den Fortgang der in der einen Reihe zum Ende gelangten Entwickelung des Begriffs des Schönen in der anderen Reihe zur Anschauung zu bringen; aber sie darf nicht dazu verleiten, die begriffliche Schärfe in der Scheidung zwischen beiden Reihen abzustumpfen und das tatsächliche Sichkreuzen und Durcheinandergreifen beider zu übersehen. Die Konkretionsstufen bewegen sich in der Tat nicht ausschließlich innerhalb der Modifikation des rein oder einfach Schönen, wenngleich diese um so mehr überwiegt, je niedriger die Konkretionsstufe ist, und die differenzierten Modifikationen kommen nicht bloß auf der obersten Konkretionsstufe (dem Individuellen) vor, sondern greifen auch tief in die mittleren, ja sogar zum Teil auch in die unteren Konkretionsstufen hinab (vgl. Kap. IV 2a, b und V 1a). Deshalb mußten beide Arten von Besonderungen selbständig und getrennt voneinander behandelt werden. Die Teilung der Modifikationenlehre in zwei Kapitel ist nicht bloß aus äußeren Rücksichten erfolgt, um die Kapitel nicht allzulang werden zu lassen, sondern auch aus inneren Rücksichten, um die Scheidung der konfliktlosen und konflikthaltigen Modifikationen möglichst scharf in die Augen springen zu lassen.

Das zweite Buch, das vom Dasein des Schönen handelt, will nicht mehr als eine fragmentarische Skizze sein. Es kam mir hier nur darauf an, über einige streitige Fragen meine Meinung zu äußern und für die Verteilung des weiteren Stoffes den Rahmen anzugeben. Aus dem Gebotenen

Digitized by Google

dürfte zur Genüge ersichtlich sein, wie mein System der Ästhetik sich weiter gestaltet haben würde, wenn ich es in mehreren Bänden hätte ausführen wollen. Einigermaßen durchgeführt ist nur das Kapitel VIII über die künstlerische Produktivität, in den übrigen Kapiteln dagegen ist nur der Rahmen gegeben und einige gelegentliche Exkurse eingestreut über Gegenstände, die gerade dem Interesse der Gegenwart näher gerückt sind. Leser, welche keine philosophische Vorbildung besitzen, dürften am besten tun, die Lektüre mit den Kap. X und XI zu beginnen, dann zu Kap. VII bis IX überzugehen, und erst zum Schluß das erste Buch vorzunehmen. —

Der oben geltend gemachte Anspruch auf historische Kontinuität schließt einen Anspruch auf Originalität im Sinne eines abrupt Neuen aus; das etwa vorzufindende Neue kann sich nur auf Fortbildung, Umbildung, Ergänzung und Vertiefung des bereits Vorhandenen erstrecken. Alle echte Originalität in der Wissenschaft bekundet sich lediglich durch anderweitige Gruppierung und Systematisierung bereits bekannter Elemente, durch Aufdecken bisher übersehener Beziehungen und Zusammenhänge, durch organisches Ausreifen vorhandener Gedankenkeime und allenfalls durch Ansetzen neuer Keime an ausgewachsenen Zweigen, wobei Mißgriffe und Irrtümer unvermeidlich sind. Ich werde sehr zufrieden sein, wenn meine Arbeit ein Neues in diesem Sinne, d. h. sowohl im großen und ganzen als auch in manchen einzelnen Punkten, eine Förderung der Wissenschaft über das von meinen Vorgängern Erreichte aufweist.

So ist z. B. der induktive von unten aufsteigende Gang der Untersuchung von Carriere und Fechner gefordert worden, aber meines Wissens noch nirgends zur entschiedenen Durchführung gelangt; so ist ferner der Schillersche Begriff des ästhetischen Scheins von Schasler als Grundbegriff und Ausgangspunkt der Ästhetik empfohlen, aber noch nirgends als solcher behandelt und ausgenutzt; so ist ebenfalls von Schasler der Begriff des Häßlichen in seiner Bedeutung als Mittel des Charakteristischen nachgewiesen und dessen Durchführung durch die ganze Ästhetik gefordert, ohne daß diese (auch von Vischer in seiner Selbstkritik anerkannte Forderung) bisher ihre Erfüllung gefunden hätte; so hat auch der Schelling-Schopenhauersche Gedanke der Identität des Subjekts und Objekts im ästhetischen Akt bisher vergeblich seiner psychologischen Begründung und Erklärung vermittelst der ästhetischen Illusion geharrt. In der Modifikationslehre waren bisher entweder (wie von Zeising) die konfliktlosen und konfliktthaltigen Modifikationen bunt durcheinander gemengt oder (wie von Schasler) bloß die konfliktfreien Modifikationen berücksichtigt, oder (wie von Carriere) unter den konfliktfreien Modifikationen das Reizende an Stelle des Anmutigen gesetzt und das Rührende als Unterart des Reizenden behandelt, und unter den konfliktthaltigen Modifikationen war die immanente Lösung des Konflikts teils ganz vergessen, teils (wie von Zeising) als Unterart des Tragischen behandelt, infolgedessen dann auch die Zweiseitigkeit des Humoristischen

Digitized by Google

als immanent und transzendent Humoristisches nicht zur Geltung gelangte. Die genaueren Beziehungen der konflikthaltigen Modifikationen untereinander blieben der bisherigen Ästhetik verborgen, weil die Bedeutung des außertragischen und außerkomischen Komplements noch nicht erkannt war. Von der Lehre der Konkretionsstufen waren bisher überhaupt nur zusammenhanglose Anläufe vorhanden, insofern einige wohl das sinnlich Angenehme als Vorstufe des Schönen anerkannten, andere das Formalschöne und inhaltlich oder ausdrucksvoll Schöne in mehr oder minder unzulänglicher oder unklarer Weise zu sondern versuchten, und wieder andere das gattungsmäßig Schöne und individuell Schöne in Gegensatz zueinander brachten. Von einer Zusammenordnung dieser Gegensätze zu einem einheitlichen Aufbau von fortschreitenden Konkretionsstufen war nirgends die Rede, obwohl jede einzelne der sieben Konkretionsstufen bei diesem oder jenem Ästhetiker eine gewisse Anerkennung und Erörterung fand; es lag deshalb für mich sogar die Nötigung vor, erst den Namen für das Gemeinsame dieser Elemente zu prägen. Für die Metaphysik des Schönen fanden sich wertvolle Gedankenkeime bei Trahndorff und Zeising, die aber der Vereinigung und näheren Ausgestaltung dringend bedürftig waren, und diese mußten im Zusammenhang mit einem anders gearteten philosophischem System zur Bildung neuer Keime und Sprossen führen.

Im zweiten Buche war es besonders die scharfe Scheidung zwischen unfreiem und freiem Schönen, welche eine strenge und saubere Durchführung erheischte; infolge derselben mußte, wie schon im ersten Teil dieses Werkes angedeutet, die Baukunst aus dem Gebiet der freien Künste ausscheiden und in dasjenige der unfreien übertreten. Die unfreien Künste aber mußten endlich in der Ästhetik den ihnen gebührenden Platz angewiesen erhalten. Die ästhetische Produktivität bedurfte einer Revision und Fortbildung, bei welcher die neueren Fortschritte der Psychologie zur Geltung gelangten. Die Gliederung der freien Künste hatte sich bisher bei allen Ästhetikern als mehr oder weniger mangelhaft herausgestellt und mußte auf Grund der Arten des ästhetischen Scheins neu aufgebaut werden. Ebenso mußten für das Verhältnis der einfachen und zusammengesetzten Künste die bereits bei der Kritik für dieses Problem entwickelten Grundsätze zur Durchführung gelangen. Es dürfte deshalb kaum ein Kapitel in diesem Bande geben, das nicht wesentlich Neues enthielte — ob überall im Sinne eines Fortschrittes der Wissenschaft, das zu beurteilen entzieht sich der Zuständigkeit des Verfassers.

Berlin-Lichterfelde, im September 1887.

Eduard von Hartmann.

Digitized by Google

Digitized by Google

Erstes Buch

Der Begriff des Schönen

*

I. Der ästhetische Schein und seine Ingredienzien

*

1. Der ästhetische Schein

a) Die Faktoren des Schönen

Bevor man der Frage nähertreten kann, was das Schöne sei, muß man sich über die Frage verständigt haben, wo das Schöne seinen Sitz habe, oder was der Träger des Schönen sei.

Die nächstliegende Ansicht ist die, daß die Dinge selbst, wie sie da draußen, unabhängig von allem Wahrgenommenwerden existieren, der Sitz oder Träger des Schönen seien. Diese Ansicht entspricht dem naiven Realismus, welcher in seinen Wahrnehmungsobjekten die Dinge an sich zu erfassen glaubt. Es bedarf keiner großen Überlegung, um sich von der Unhaltbarkeit dieser Meinung zu überzeugen; man braucht sich dazu nicht einmal an die Philosophie zu wenden, sondern kann sich von der Naturwissenschaft darüber belehren lassen, daß Licht und Farbe, Ton und Klang bloße subjektive Empfindungsqualitäten sind, denen in der physikalischen Wirklichkeit nur gewisse Bewegungsformen der Moleküle und Atome entsprechen. Da nun auf Kombinationen von Licht und Farbe, Ton und Klang alle Schönheit des Wahrgenommenen beruht, so kann auch die Schönheit nicht in den Dingen als solchen, oder den Dingen, wie sie an sich, d. h. abgesehen von unsrer Wahrnehmung, sind, ihren Sitz haben. Wenn es eine Welt da draußen, d. h. jenseits meiner Bewußtseinssphäre, überhaupt gibt, so ist sie jedenfalls lichtlos, farblos und lautlos; wenn die moderne Physik recht hat, daß dieselbe aus Atomen besteht, welche entweder ausdehnungslose Kraftpunkte, oder doch im Verhältnis zu ihren Abständen mindestens so klein sind wie die Sterne im Verhältnis zu ihren Abständen voneinander, so fehlt der wirklichen Welt auch diejenige Kontinuität, welche die sinnliche Wahrnehmung bloß wegen ihrer Unzulänglichkeit zum Bemerken der Lücken dem Stoffe beilegt.

Es bliebe dann nur die geometrische oder stereometrische Schönheit in der Anordnung und Durcheinanderbewegung der Atome übrig, die aber wegen Mangels an Kontinuität der Figuren kaum über das Maß von Schönheit hinausgehen könnte, welche eine Sternkarte oder ein durcheinandertanzender

Digitized by Google

Mückenschwarm darbietet. Hält man an dem Grundsatz fest, daß nur das Wahrnehmbare oder Anschauungsfähige schön heißen könne, so muß auch dieses Minimalmaß von Schönheit der wirklichen Welt der Dinge an sich noch abgesprochen werden; denn entweder sind die Uratome, aus denen die Moleküle sich zusammensetzen, ausdehnungslose Punkte, dann sind sie absolut unwahrnehmbar, — oder sie sind so klein im Verhältnis zu ihren Abständen wie die Sterne, so ist kein Sinnesorgan und kein optisches Instrument technisch möglich, welches hinreichte, sie wahrzunehmen. Wer nun gar Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Beweglichkeit nicht als Daseinsformen der Dinge an sich gelten läßt, dem entschwindet damit auch der letzte Schimmer eines möglichen Anhaltspunktes für das Schöne im Ding an sich. Wie dem auch sein mag, so viel ist sicher, daß alles das, was wir unter Schönheit verstehen, in der Welt der materiellen Dinge an sich nicht gefunden werden kann.

Das nämliche gilt für die Welt der geistigen Dinge an sich, oder die Welt der realen geistigen Individuen oder immateriellen Seelen, wenn es solche gibt. Wenn wir von einer „schönen Seele" sprechen, so brauchen wir den Ausdruck „schön" in einem übertragenen Sinne, d. h. wir meinen damit eine in sich harmonische und sich der Gesamtheit harmonisch als Glied einfügende Individualität, welche durch reflexionslosen Takt gleich dem Künstler in allen Lebenslagen das Richtige zu treffen weiß*). Gibt es eine Welt materieller Dinge an sich, auf welche die Seele wirkt und welche zugleich Träger des Schönen ist, so wird die „schöne Seele" eine solche sein, welche die möglichst günstigen Bedingungen in sich trägt, um ihre allseitige körperliche Erscheinung zu einer möglichst schönen auszuprägen, und alle poetischen Schilderungen von schönen Seelen beruhen bei genauerer Zergliederung ausschließlich darauf, daß sie die Schönheit der Erscheinung zur Anschauung bringen, in welche die schöne Seele sich entäußert. Die Seelen selbst sind schlechterdings so unwahrnehmbar und unanschaulich wie die Atome der Materie, und liegen deshalb jenseits der Schönheit im eigentlichen Sinne des Worts; sogar der Motivationsprozeß und der Widerstreit oder Ablauf der Gefühle und Gedanken vor Eintritt in eine äußere Handlung liegt an und für sich noch jenseits des Gebiets des Schönen, und wird nur dadurch von der Kunst in dasselbe hineingezogen, daß er sich in unvollkommenen Handlungen oder symbolischen begleitenden Handlungen, oder in bestimmten Handlungsvorsätzen offenbart, also mittelbar durch seine anschaulichen Ursachen, Begleiterscheinungen oder Wirkungen vorgeführt wird. Je mehr der Dichter versucht, die poetische Repräsentation der inneren geistigen Vorgänge durch äußere anschauliche Ersatzmittel auf ein direktes Aussprechen derselben durch Worte zurückzuführen, desto mehr hört er auf, Dichter zu sein, und wird zum Psychologen, desto mehr tritt seine Leistung aus dem Gebiete der schönen Kunst in dasjenige der Wissenschaft hinüber.

Da somit alle Schönheit der Seelenbewegungen mit der Schönheit ihres sinnlichen Ausdrucks, ihres Zurerscheinungkommens steht und fällt, so müßte schon auf dem Standpunkt des naiven Realismus der Träger ihrer Schönheit in der körperlichen Welt gesucht werden; ist uns diese aber unter den Händen

*) Vgl. „Das sittliche Bewußtsein", 2. Aufl., S. 106—107, 115—116.

Digitized by Google

zerronnen, so kann sicherlich der Rückgang auf die immaterielle Geisterwelt keinen Ersatz für den mit ihr verlorenen Sitz der Schönheit gewähren, sondern man muß anerkennen, daß die Welt der Dinge an sich sowohl nach ihrer geistigen wie nach ihrer materiellen Seite jenseits der eigentlichen und unmittelbaren Sphäre der Schönheit liegt. Wenn man von einem abnormen magischen Rapport der Seelen untereinander absieht und nur die normale Verkehrsweise derselben ins Auge faßt, so geht die übliche Ansicht dahin, daß dieselbe durch die Welt der materiellen Dinge an sich vermittelt wird, indem die Seelen unmittelbar nur in diesen Veränderungen hervorbringen, von denen dann erst wieder andere Seelen affiziert werden. Ist nun der Träger des Schönen näher am auffassenden Subjekt und seiner Wahrnehmung zu suchen, als wir es bisher getan haben, so ist es klar, daß die Welt der *geistigen* Dinge an sich diesem Träger des Schönen noch um eine Stufe *ferner* steht als die Welt der *materiellen* Dinge an sich, welche doch wenigstens unmittelbar das Wahrnehmungsvermögen affiziert. —

Ist nun so der naiv-realistische Irrtum erledigt, als ob das Schöne in den Dingen an sich seinen Sitz habe, so liegt der Umschlag in dem entgegengesetzten subjektiv-idealistischen Irrtum nahe, d. h. in der Ansicht, daß das Schöne rein und bloß subjektiv, ein ausschließliches Produkt des Subjekts und seiner geistigen Anlagen und Fähigkeiten sei. Auch die scheinbar freieste Künstlerphantasie bildet nach unbewußten Gesetzen und innerer Notwendigkeit ebenso wie der scheinbar regelloseste Traum eines Schlafenden; warum sollte da nicht der Gedanke naheliegen, daß auch die vermeintliche Wahrnehmung einer Außenwelt und gegebenen Natur ein solches gesetzmäßiges unbewußtes Bilden von Bewußtseinsinhalt aus innerer Notwendigkeit sei? Mag das Ding an sich ganz geleugnet oder als einflußloser „negativer Grenzbegriff" stehen gelassen werden, immer ist es die vom Subjekt produzierte subjektive Erscheinung, in welcher allein das Schöne seinen Sitz haben kann. Die unbewußte Phantasie des Subjekts ist es, welche im Künstler allein nach Schönheitsrücksichten waltet, in der vermeintlichen Naturwahrnehmung zwar in erster Reihe nach einer andern unbewußten Gesetzmäßigkeit bildet, aber doch nebenbei auch in ihren Bildungen den Schönheitstrieb walten läßt. Wie vorher das Schöne bloß objektiv zu sein schien, so jetzt rein subjektiv; wie vorher das Schöne zunächst als ein gegebenes, zu perzipierendes in Betracht kam, so jetzt als ein zu schaffendes, zu produzierendes, das nur wegen der unbewußten Art und Weise des Produzierens dem Bewußtsein hinterdrein als ein von außen gegebenes erscheint.

Diese Auffassung scheint der Wahrheit näherzukommen als die erste, aber sie unterdrückt am Schönen doch ebensosehr das Moment der Objektivität, des Schönseins für alle, wie die erste Ansicht das Moment der Subjektivität, des Schönseins nur der subjektiven Erscheinung, übersehen hatte. Das innere Kunstwerk, das der Phantasie des Künstlers vorschwebt, verlangt von demselben gebieterisch seine Objektivierung und Fixation in bleibendem Material oder dauernden Zeichen, und zwar nicht bloß um für andere mitteilbar zu werden, sondern auch um dem Künstler selbst genugzutun, um das flüchtige Phantasiebild zum Standhalten zu bringen, für die Wahrnehmung zu fixieren, für die Selbstkritik festzunageln, und so erst die künstlerische Konzeption zum

Digitized by Google

durchgeführten Kunstwerk zu vollenden. Schon dieses Tun bleibt unverständlich vom subjektiv-idealistischen Standpunkt, noch mehr aber, wie das ausgeführte, objektivierte Kunstwerk nun von neuem in andern Bewußtseinssubjekten durch Wahrnehmung die subjektive Erscheinung des Schönen hervorrufen könne. Schon für das Naturschöne ist es eine sehr künstliche Aufstellung, daß gar nicht e i n e objektiv-reale Natur existiere, welche die sämtlichen Wahrnehmungssubjekte affiziere, sondern bloß so viel subjektive Naturen als subjektive Erscheinungswelten in Bewußtseinssubjekten existieren, und daß die scheinbare Einheitlichkeit des Naturprozesses nur durch die prästabilierte Harmonie der vielen subjektiven Scheinnaturen vorgespiegelt werde; zu noch künstlicheren Hilfshypothesen aber wird der subjektive Idealismus gedrängt, wenn er statt der übereinstimmenden Schönheit einer von mehreren Personen gemeinsam betrachteten schönen Gegend die Übereinstimmung des Eindrucks erklären soll, welche die verschiedenen Beschauer und der Künstler selbst von dem Kunstwerk des letzteren erhalten. Entweder muß hier die prästabilierte Harmonie der Vorstellungsabläufe in diesen Personen außer dem Naturprozeß auch den Kulturprozeß der Menschheit umfassen, so daß jeder Beschauer in dem Augenblick, wo er sich vorstellt, das Künstleratelier zu betreten, auch mit einem Schlage dasselbe vollendete Kunstwerk als vermeintlich wahrgenommenes rein aus sich selbst produziert, zu dessen Konzeption, Ausführung und Vollendung der geniale Künstler monatelange Arbeit und Vertiefung in den Gegenstand brauchte; oder aber die prästabilierte Harmonie muß in diesem Falle durch Eingreifen einer göttlichen Vermittelung oder durch direkte magische Vorstellungsübertragung aus einem Bewußtsein ins andere versetzt werden.

Diese Schwierigkeiten führen mit Notwendigkeit zu einer dritten Ansicht, welche die Einseitigkeiten der beiden ersten vermeidet und ihre Wahrheitsmomente in sich vereinigt. Nach dieser dritten Ansicht produziert nur der Künstler das Kunstwerk, nicht auch dessen Beschauer, sondern letztere empfangen das Wahrnehmungsbild, an welchem die Schönheit haftet, durch die affizierende Einwirkung des objektiv-realen Kunstwerks auf ihre Sinnesorgane. Das objektiv-reale Kunstwerk, in welchem der Künstler sein Phantasiebild objektiviert hat, ist nicht schön, sondern nur die subjektive Erscheinung, welche der Künstler oder ein beliebiger anderer Mensch beim Anschauen desselben in seinem Bewußtsein trägt; darin behält der subjektive Idealismus recht, ebenso wie in der Behauptung, daß es die Seele des Wahrnehmenden ist, welche durch vorbewußte Tätigkeit das Wahrnehmungsbild sowohl seinem sinnlichen Empfindungsinhalt nach wie seinen Anschauungsformen nach produziert. Aber darin behält wiederum der naive Realismus recht, daß die Art und Weise dieser vorbewußten psychischen Produktionstätigkeit des Wahrnehmungssubjekts und die aus ihr folgende Beschaffenheit dieses Wahrnehmungsbildes im Unterschiede von andern bei Voraussetzung einer normalen Gehirn- und Sinnesorganisation ganz und gar nicht vom Subjekt und seinen inneren unbewußten Gesetzen, sondern lediglich und ausschließlich von dem objektiv-realen Kunstwerk, oder dem Kunstwerk, wie es an sich (d. h. abgesehen von allem Betrachtetwerden) ist, also dem „Ding an sich" des Kunstwerks, abhängt.

Ob das Wahrnehmungsbild, welches von einem normalen Wahrneh-

Digitized by Google

mungssubjekt in Gegenwart eines objektiv-realen Kunstwerks produziert wird, schön ist oder nicht, und in welchem Grade und welcher Art es schön ist, das ist gar nicht von dem alles aus sich produzierenden Subjekt bedingt, sondern ganz allein von der Art und Weise der Produktionstätigkeit, zu welcher es durch die Affektion seiner Sinnesorgane angeregt wird, und die Art und Weise, wie seine Sinnesorgane affiziert werden, ist nur durch die Beschaffenheit des „Dinges an sich" des Kunstwerks bedingt. Darum liegt bei der Perzeption des Schönen die Ursache der Schönheit des Wahrnehmungsbildes allein im Ding an sich, welches nicht schön ist, und bei aller Produktion des Schönen kommt es dem Künstler darauf an, Dinge an sich zu schaffen, welche, obzwar selbst nicht schön, doch Ursachen von schönen Wahrnehmungsbildern in normal organisierten Menschen werden müssen.

Diese Auffassung ist diejenige des transzendentalen Realismus. Nach ihr haftet also das Schöne ausschließlich an der subjektiven Erscheinung als Bewußtseinsinhalt; daß aber die perzipierte subjektive Erscheinung im Unterschiede von anderen schön ist, hängt nicht von der sie unmittelbar produzierenden vorbewußten Tätigkeit des Subjekts, sondern von der die Art und Weise dieser Tätigkeit bestimmenden Beschaffenheit des Dinges an sich des Kunstwerks ab. Das Schöne als subjektive Erscheinung ist nun nicht mehr einseitiges Produkt entweder des Dinges oder des Beschauers, sondern Produkt zweier zusammenwirkenden Faktoren. Der subjektive dieser beiden Faktoren ist die unmittelbare Ursache des Produkts, und das Ding an sich versagt seine Wirkung, wenn das Subjekt nicht in normaler Weise auf die Affektion seiner Sinneswerkzeuge reagiert; das Ding an sich des Kunstwerks ist nur mittelbare Ursache, insofern es nicht unmittelbar das Schöne hervorbringt, sondern nur die dasselbe erzeugende Tätigkeit des Subjekts anregt, aber es ist der für die objektive ästhetische Betrachtung wichtigere der beiden Faktoren, weil dasselbe Ding an sich bei allen normal organisierten Menschen die gleiche subjektive Erscheinung auslöst, so daß die normale unbewußte Reaktion der Subjekte, welche die subjektive Erscheinung unmittelbar produziert, von der Ästhetik nicht beachtet zu werden braucht und der Psychologie überlassen werden kann.

Obwohl das Ding an sich des Zuckers nicht süß ist, sondern nur die Eigenschaft hat, unser Geschmacksorgan so zu affizieren, daß wir mit der unbewußt produzierten Empfindung des Süßen darauf reagieren müssen, so legen wir doch Wert darauf, in dem Pfund gepulverten Zucker, welches wir uns kaufen, auch wirklich das Ding an sich des Zuckers zu erhalten, und nicht das Ding an sich einer ähnlich aussehenden gepulverten Verfälschung, welchem diese Eigenschaft nicht in gleichem Maße zukommt. Ebenso wenn wir uns ein Bild kaufen, so legen wir Wert darauf, daß das Ding an sich des Kunstwerks, welches in unsere Wohnung transportiert wird, auch wirklich die Eigenschaft besitze, normale Menschen zur Produktion von subjektiven Erscheinungsbildern zu nötigen, welche von den ästhetisch Urteilsfähigen unter denselben als schön anerkannt werden. Wie wir den Preis des Zuckers nach dem Grade seiner Fähigkeit, uns zur Empfindung des Süßen zu verhelfen, bestimmen, so bemessen wir den Preis eines Bildes oder einer Statue nach dem Grade ihrer Fähigkeit, uns zur Empfindung des Schönen zu verhelfen.

Digitized by Google

Wir sagen, daß wir den Zucker um so teurer bezahlen, je süßer er ist, die Kunstwerke um so teurer bezahlen, je schöner sie sind; wir entlehnen diese Redeweise aus dem Sprachgebrauch des naiven Realismus, dem alle unsere Vorfahren, alle unsere nicht philosophisch gebildeten Zeitgenossen und wir selbst vor unserer philosophischen Selbstbesinnung angehört haben oder noch angehören, und wir können sie ohne Nachteil beibehalten, wenn wir uns nur dessen bewußt bleiben, daß weder die Zuckerkristalle an sich süß, noch die bemalte Leinewand an sich schön sei, sondern daß süß und schön hier in einem erweiterten Wortsinn zur Bezeichnung der äußeren realen Ursachen für die Entstehung der Empfindung des Süßen oder Schönen gebraucht werden.

b) Die subjektive Erscheinung als Sitz des Schönen

So unbedenklich die Beibehaltung der fraglichen Redeweise für die praktischen Bedürfnisse der Kunstgeschichte oder der konkreten ästhetischen Kritik ist, so notwendig ist doch für die wissenschaftliche Ästhetik die Erinnerung daran, daß in dieser Redeweise süß und schön in einem zweiten, weiteren, uneigentlichen Wortsinn gebraucht werden, und daß diese Prädikate in ihrer engeren, eigentlichen Bedeutung nur auf die subjektive Erscheinung als Bewußtseinsinhalt angewandt werden dürfen. Es ist das keineswegs eine begriffliche Haarspalterei ohne weitere Konsequenzen, sondern es ist der Eckstein der ganzen wissenschaftlichen Ästhetik. Die Ästhetik hat es nämlich mit den Dingen an sich der Naturobjekte wie der Kunstwerke nur insofern zu tun, als dieselben Ursachen schöner subjektiver Erscheinungen werden, während deren reale Existenz als solche samt allen übrigen ihr zukommenden Eigenschaften sie nicht nur nichts angeht, sondern sogar notwendig aus der Betrachtung ausgeschieden werden muß, wenn nicht die Betrachtung als ästhetische aufgehoben werden soll. Wie die ästhetische Auffassung frei sein muß von realen praktischen Interessen, so muß sie auch frei sein von der Bezugnahme auf diejenigen Eigenschaften der realen Dinge, welche diesen praktischen Interessen korrespondieren. Der reale Wert eines Eichbaums liegt in der Masse, dem spezifischen Gewicht und der Festigkeit des von ihm gelieferten Holzes, der reale Wert eines kunstvollen Pokals in dem Gewicht und der Feinheit seines Goldes. Hiervon muß die ästhetische Betrachtung abstrahieren, wie wohl allgemein zugestanden wird; aber warum sie von diesen realen Eigenschaften abstrahieren muß, wäre ganz unverständlich und unbegründbar, wenn die realen Dinge selbst und als solche schön wären. Hätte der naive Realismus recht, so wäre die Unterscheidung des ästhetischen Scheins von der dinglichen Realität unmöglich, weil die letztere, einmal als Träger der Schönheit anerkannt, auch mit allen ihren Eigenschaften in irgendwelcher Weise würde an der Schönheit teilnehmen wollen.

Es wäre vom naiv-realistischen Standpunkt eine unbegründbare Verlegenheitsausflucht, eine willkürliche Beschränkung, die Schönheit auf die Oberfläche der Dinge anzuweisen und aus dem Innern derselben auszuschließen; nicht nur der ästhetisch kunstvolle innere Bau der Kristalle und Organismen straft diese Ausflucht Lügen, sondern noch mehr die Schönheit der aus dem Innern kommenden Klänge und die selbst die Tiefen des Herzens

Digitized by Google

aufschließende Schönheit der Poesie. Aber die Beschränkung des Sitzes der Schönheit auf die Oberfläche der realen Dinge, wenngleich sie aus einer unstatthaften Verallgemeinerung von der Gattung der sichtbaren Schönheit auf alle Schönheit (einschließlich der hörbaren und Phantasieschönheit) entsprungen ist, kann doch auf den Weg weisen, insofern nur die jeweilige Oberfläche der Dinge das physikalische Licht zu absorbieren, zu reflektieren, zu dispergieren und zu färben und durch Vermittelung der so modifizierten Lichtstrahlen unsere Augen zu affizieren vermag. Also nur, weil die Entstehung des Gesichtswahrnehmungsbildes oder des Augenscheins von der Modifikation der physikalischen Lichtstrahlen durch die Oberflächen der Dinge abhängig ist, nur darum ist die Ursache der sichtbaren Schönheit auf die jeweilige Oberfläche der Dinge beschränkt, während der ästhetisch kunstvolle Bau, oder die Fähigkeit, mittelbarer Gegenstand eines ästhetischen Urteils zu werden, die Dinge nach allen Dimensionen durchdringt.

Das sichtbare Schöne als solches hat seinen Sitz ebensowenig an der Oberfläche der realen Dinge, wie in ihrer ganzen Körperlichkeit, sondern in dem Augenschein, den sie im Beschauer hervorrufen, d. h. in der subjektiven Erscheinung, sofern sie aus dem Gesichtssinn stammt. Die Ursache dieses sichtbaren Schönen oder schönen Augenscheins hat aber wiederum ihren Sitz nicht bloß in der mathematischen Oberfläche der Dinge, sondern in ihrer Rindenschicht von einer gewissen, allerdings mikroskopisch kleinen Dicke; denn der auffallende weiße Lichtstrahl muß erst durch viele Atome der Rindenschicht hin- und zurückgegangen sein, bevor er als farbiges Strahlenbündel dispergiert werden kann. Daß der Sitz des sichtbaren Schönen im Augenschein steckt, wird noch einleuchtender, wenn man erwägt, daß der Sitz des hörbaren Schönen nur im Ohrenschein, und der Sitz des Poesieschönen nur im Phantasieschein stecken kann, und dann nach Analogie auf den Sitz des sichtbaren Schönen zurückschließt.

Das musikalisch Schöne des Ohrenscheins hat, ebenso wie die formale Schönheit des sprachlichen Wortklanges, kein dinglich reales Korrelat. Die Noten, welche die Musiker vor sich haben, wird man am wenigsten für ein solches ausgeben wollen, denn sie sind eine sehr wohl entbehrliche Vermittelung zwischen dem Komponisten und den Ausführenden und eine Gedächtnishilfe für die letzteren. Wenn der Komponist jedem Ausübenden seine Partie vorspielt oder vorsingt, so sind die Noten ganz entbehrlich; die Mimik und Tanzkunst muß sich noch heute mit Vorbild und Überlieferung begnügen, da es ihr an praktisch brauchbaren Schriftzeichen fehlt. Die Schafdärme, die Holz- und Blechröhren des Orchesters sind nichts weniger als das objektivreale musikalische Kunstwerk, sondern sie sind gleich dem Marmor der Bildsäule oder der Leinewand und den Farbstoffen des Staffeleigemäldes nur das tote Material, mit dessen Hilfe das Kunstwerk verwirklicht werden soll. Die Geigen, Klarinetten usw. sind Werke der technischen Kunst des Instrumentenmachers, aber nicht Werke der schönen Kunst; sie sind nur die Werkzeuge oder Instrumente, mit deren Hilfe das Kunstwerk verwirklicht werden soll, und die ihnen durch technische Kunst verliehene Klangschönheit gehört, genauer gesprochen, noch nicht zum Kunstschönen als solchen, sondern erst zu dem in dasselbe aufzunehmenden sinnlich Angenehmen.

Digitized by Google

Ebenso gehört die Naturschönheit des Stimmklanges der mitwirkenden Sänger erst zum sinnlich Angenehmen, das künstlerisch verwertet werden soll; das musikalische Kunstwerk steckt weder in den Brustkasten und Kehlköpfen der Sänger noch in den Geigen und Klarinetten. Es hat aber auch nicht in den Armbewegungen der Geiger oder in den Atemmuskelbewegungen der Bläser und Sänger seinen Sitz; denn diese können ganz verschieden sein bei gleichem Ergebnis für den Hörer, ebenso wie der Maler mit ganz verschiedenen Arm- und Handbewegungen Bilder von gleicher Wirkung herstellen kann.

Noch weniger hat das musikalisch Schöne seinen Sitz in den Personen, welche sich zur Aufführung vereinigen, denn diese sind nur das beliebig zu wechselnde *personelle Material*, mit Hilfe dessen das Kunstwerk verwirklicht werden soll; von allem, was sie als Staatsbürger, Berufsmenschen, Familienväter usw. sonst noch sind oder leisten können, kommt nichts in Betracht als ihre Fähigkeit zum Verständnis der Intentionen des Komponisten und zu deren Wiedergabe durch Bewegungen der Arm-, Finger- oder Atemmuskeln. Alles was das personelle Material vermittelst des instrumentalen Materials leistet und zustande bringt, findet sein einheitliches Band und seinen bestimmenden Zweck nur in der Gesamtwirkung der erregten Schallwellen auf die Ohren der Hörer; es wäre also frühestens in der einheitlichen *Schallwellenmasse*, welche im Verlauf der Aufführung durch die Bemühung aller Mitwirkenden erregt wird, das objektiv-reale Tonkunstwerk zu suchen, d. h. in den objektiv-realen Bewegungen oder Schwingungsprozessen der *Luft*, welche die Ohren der Hörer zur Reproduktion einer bestimmten Reihe kombinierter Tonempfindungen nötigen.

Nach Analogie dieser Tatsache müßte man dann schließen, daß auch das objektiv-reale Kunstwerk der bildenden Kunst nicht in dem Ding an sich der Statue oder des Wandgemäldes zu suchen sei, sondern in der Summe realer Schwingungsvorgänge, welche bei auffallendem Licht durch die Beschaffenheit dieser Dinge an sich in dem Medium des Lichtäthers ausgelöst werden. Denn in beiden Fällen sind es die realen Bewegungen des Mediums (dort der Luft, hier des Äthers), welche die Sinnesorgane der Zuhörer oder Beschauer affizieren, und keineswegs unmittelbar die Beschaffenheit der Dinge an sich, von welchen allerdings wieder diese realen Bewegungen abhängig sind. Läßt sich nun bei dem Tonkunstwerk gar kein bleibendes und einheitliches Ding an sich ausfindig machen, von dem diese Bewegungen abhängig wären, so muß das Vorhandensein eines solchen bei dem Gesichtskunstwerk auch nur als etwas *relativ Zufälliges*, für das Schöne an sich *Unwesentliches* betrachtet werden und das objektiv-reale Kunstwerk in beiden Fällen in den Bewegungszuständen des leitenden Mediums gesucht werden, deren Zustandekommen im einen Fall von der geeigneten Beleuchtung der Bildsäulen und Gemälde ebenso abhängig ist, wie im andern Fall von der geeigneten Bearbeitung des instrumentalen Materials durch das personelle Material.

In gleicher Weise müßte dann das objektiv-reale mimische Kunstwerk weder in den naturschönen Körpergestalten der Mimiker noch in den kunstschönen Körperbewegungen derselben, sondern erst in den realen Veränderungen der Schwingungszustände des Äthers gesucht werden, welche durch das Hinzutreten der letzteren zu den ersteren veranlaßt werden. Demnach wäre

Digitized by Google

dann das eigentliche Kunstwerk der bildenden Kunst oder die Naturschönheit ein ebenso labiler, in Bewegungen bestehender Zustand eines Mediums, wie das Tonkunstwerk und das mimische Kunstwerk, und der Unterschied zwischen Künsten der Ruhe und Bewegung verlöre seine unmittelbar durchgreifende Bedeutung. Dies läßt schon erkennen, daß der Unterschied zwischen Künsten der Ruhe und Bewegung nicht aus dem ruhenden oder bewegten Zustande der objektiv-realen Kunstwerke abgeleitet werden darf, sondern nur aus dem ruhenden oder bewegten Zustande der subjektiven Erscheinungen, welche durch diese Künste hervorgerufen werden. Die unfaßbare, höchst komplizierte Summe von Schwingungen in der Luft oder dem hypothetischen Lichtäther kann unmöglich als das eigentliche Kunstwerk und als der Sitz des Schönen angesehen werden, weil wir hier recht eigentlich vor jenem Mückentanz der Atome stehen, den zwar der Mathematiker mit seinen Hilfsmitteln abstrakter Rechnungen annähernd bewältigen mag, der sich aber jeder sinnlichen Anschaulichkeit des Verständnisses schlechterdings entzieht.

Entscheidend aber wird für diese Frage der Übergang von den Künsten der Sinneswahrnehmung zur Poesie; denn hier kommt ebenso der Schwingungszustand des die Sinnesorgane affizierenden Mediums in Fortfall, wie bei dem Übergang von der bildenden Kunst zur Musik das bleibende Ding an sich des Kunstwerks wegfiel. Soweit bei der Wirkung der Poesie die formale Schönheit des Wortklangs oder die ausdrucksvolle Sprachmimik des Rezitierenden in Betracht kommt, ist dieselbe durch das über Musik Gesagte miterledigt; beides sind aber nur Hilfsmittel und Unterstützungsmittel, aber keineswegs unentbehrliche Bedingungen der poetischen Wirkung, und die letztere ist nichts weniger als der Mitwirkung der ersteren proportional. Betrachtet man das Poesieschöne rein für sich, so haftet es ausschließlich an den anschaulichen Vorstellungen, zu deren Reproduktion im Sinne des Dichters die Phantasie des Hörers durch den konventionellen Sinn der vom Dichter gewählten Worte veranlaßt worden ist; das Poesieschöne oder das dichterische Kunstwerk haftet also lediglich am Phantasieschein, und der Wortsinn ist nur Vehikel für die Reproduktion des Phantasiescheins, wie die Gehörswahrnehmung des Wortklanges nur Vehikel für die Auffassung des Wortsinns ist. Da also die Phantasie nur von *innen*, durch den *Sinn* der aufgefaßten Worte, und nicht von außen durch reale Bewegungszustände eines leitenden Mediums affiziert wird, so *fehlt* auch dem Phatasieschönen das reale Korrelat dieser Bewegungszustände *gänzlich*, das bei dem Schönen der Wahrnehmung noch eine so entscheidende Rolle spielt.

Der ans Ohr schlagende Wortklang wird hier zum relativ gleichgültigen Zeichen zur Weckung des Wortsinns und kann deshalb auch durch den Anblick der Schriftzeichen ersetzt werden; der innere Sinn kann allerdings beim Lesen die Wortklangbilder in sich hervorrufen, um sich einen Ersatz für den fehlenden Vortrag und dessen formale Schönheit zu verschaffen, wie der Musiker beim Partiturlesen, aber er kann auch die Wortklangbilder mit dem Bewußtsein überspringen und gleich von den Schriftzeichen zum Wortsinn gelangen. Hierin liegt der Beweis für die relative Gleichgültigkeit des Vehikels zur Weckung des Wortsinns, auf den es allein ankommt, aber auch wieder nicht um seiner selbst willen, sondern nur um die Reproduktion des

Digitized by Google

Phantasiescheins anzuregen; diese Anregung kann auch so erfolgen, daß man eine auswendig gelernte Dichtung sich innerlich wiederholt, wo dann alle Schwingungszustände eines äußerlichen, leitenden Mediums durchaus in Wegfall kommen. Dementsprechend kann auch der musikalisch Veranlagte ein ihm bekanntes Tonkunstwerk sich innerlich wiederholen, oder der Kunstfreund ein Bild sich aus dem Gedächtnis vergegenwärtigen, so daß selbst die Künste der Wahrnehmung für Wiederholung früherer Perzeptionen eine gewisse Unabhängigkeit von den Schwingungszuständen des leitenden Mediums der Wahrnehmung bekunden, um von künstlerischer Produktion hier noch gar nicht zu reden. Aber der Musiker kann nicht versuchen, beim Partiturlesen das Gehörsklangbild des Tonkunstwerks zu überspringen, wie der Leser einer Prosadichtung das Wortklangbild mit dem Bewußtsein überspringen und sich ganz auf den Wortsinn konzentrieren kann; denn der erstere würde damit die Substanz des Tonschönen selbst einbüßen, während der letztere erst im Wortsinn das Vehikel zur Reproduktion der Substanz des poetisch Schönen (nämlich des Phantasiescheins) gewinnt.

Ist nun in der Poesie die Objektivität des schönen Kunstwerks eine rein ideale, allein durch die ideale Objektivität des Wortsinns verbürgte, so wird die gattungsmäßige Gemeinsamkeit des Kunstschönen uns nötigen, auch im Tonschönen die Objektivität als eine ideale, durch die sich gleichbleibenden Intentionen der ausübenden Künstler verbürgte anzusehen; dann bleibt uns auch weiter nichts übrig, als selbst im Schönen der bildenden Kunst die Objektivität als eine an und für sich ideale zu betrachten, welche nur zufällig hier durch die relative Unveränderlichkeit eines materiellen Dinges an sich verbürgt wird. Wenn in der Poesie zweifellos das Schöne nur im Schein (der Phantasie) seinen Sitz haben kann, so muß es auch in der Musik im Schein (dem Ohrenschein) und nicht in den realen Schwingungszuständen des leitenden Mediums seinen Sitz haben, so muß es endlich auch in der bildenden Kunst im Schein (dem Augenschein) und weder in den Schwingungszuständen des leitenden Mediums noch in dem die letzteren veranlassenden Dinge an sich gesucht werden.

Das Schöne liegt also allemal im Schein, sei es im Sinnenschein, sei es im Phantasieschein, also immer in der subjektiven Erscheinung, wie sie idealer Bewußtseinsinhalt ist, und weder in den realen Bewegungen der Luft oder des Äthers noch in irgendwelchen Dingen an sich. Das Schöne ist als solches *rein ideal*, und seine Realität ist nur die ideale Realität eines wirklich perzipierten Bewußtseinsinhalts; sucht man aber nach einer Fixation des Schönen, um dadurch Bürgschaften für die Objektivität dieser idealen Wirklichkeit zu gewinnen, so würde es vergeblich sein, solche von den unfaßbaren Bewegungszuständen der leitenden Medien für die Sinneswahrnehmungen zu erwarten, und man muß sich gleich an materielle Dinge an sich und deren stabile verharrende Beschaffenheit wenden. Da stellt sich dann zweifellos heraus, daß dasjenige, was als Fixationsmittel der idealen Objektivität des Schönen in Poesie und Musik der Bearbeitung von Erz, Marmor und Leinewand durch die bildende Kunst entspricht, nichts anderes ist als die Festlegung von *Schriftzeichen* in materielle *Dinge an sich*.

Die materiellen Bildsäulen und Gemälde brauchen freilich nur beleuchtet und angeschaut zu werden, um den schönen Augenschein neu zu erzeugen,

Digitized by Google

während die musikalischen und poetischen Schriftzeichen erst Anweisungen zur Produktion der Kunstwerke sind. Immerhin sind sie das einzige Objektiv-Reale in den Künsten der Bewegung, was dem Objektiv-Realen in der bildenden Kunst entspricht, und der naiv-realistische gemeine Menschenverstand sagt mit der gleichen Zuversicht: „Dieses Buch ist Homers Ilias", oder „diese Partitur ist Beethovens Neunte Symphonie", wie er sagt „dieses Gemälde ist Raffaels Sixtinische Madonna". Wenn die philosophische Kritik dem gemeinen Menschenverstand die Unhaltbarkeit der beiden ersten Sätze klarzumachen bemüht ist, so soll sie auch nicht vergessen, ihm die Augen darüber zu öffnen, daß erst der Beschauer des Dresdener Gemäldes die Raffaelsche Madonna in seinem Bewußtsein neu produziert; und wenn man darauf hinweist, daß es praktisch bequem sei, von einem objektiv-realen Kunstwerk im letzteren Falle zu reden, so wird man dem praktischen Bedürfnis auch nicht verwehren dürfen, von den Büchern und Partituren als objektiv-realen Kunstwerken zu reden. Ob die kausale Beziehung dessen, was man objektiv-reales Kunstwerk nennen will, zu dem eigentlichen Kunstwerk, dem schönen Schein, etwas näher oder etwas ferner ist, kommt bei der völligen Unähnlichkeit beider in allen Fällen doch kaum in Betracht; höchst indirekt aber ist ja die kausale Beziehung zwischen der Bildsäule an sich und dem schönen Schein derselben im Bewußtsein doch auch nur, da sich zwischen beiden außer den Schwingungsbewegungen des Lichtäthers noch die Lichtbrechungen und chemischen Reaktionen im Auge und die Schwingungsbewegungen der Sehnerven und der betreffenden Gehirnteile als weitere kausale Zwischenglieder einschieben.

Wir haben also festzuhalten, daß „schön" im eigentlichen Sinne nur die subjektive Erscheinung heißen kann, welche als rein subjektive „ästhetischer Schein" genannt wird, daß aber die naiv-realistische Übertragung des Prädikates „schön" auf die Dinge an sich, welche indirekte Ursachen dieses Scheines sind, nur unter der Bedingung als statthaft gelten kann, daß man sich der Uneigentlichkeit und der Sinneserweiterung dieser Ausdrucksweise klar bewußt ist. Die Richtigkeit dieser Ansicht erhellt am besten daraus, daß nur diejenigen unter unseren Sinnen imstande sind, uns schöne Wahrnehmungen zu liefern, bei denen die Ablösung der subjektiven Erscheinung von der sie hervorrufenden Realität psychologisch ausführbar ist (Gesicht, Gehör und allenfalls noch der Tastsinn in Verbindung mit dem Muskelsinn bei blinden Modelleuren), während die sogenannten niederen Sinne, deren Wahrnehmungen unabtrennbar mit der Realität verwachsen scheinen, uns nur Quelle des Angenehmen, aber nicht des Schönen werden können. Erst die Phantasiereproduktion der Geschmäcke, Gerüche und Gefühlswahrnehmungen besitzt diejenige Abtrennbarkeit von der Realität, welche sie zum Eintritt ins Gebiet des Schönen (in der Poesie) befähigt. Nur hierin ist der Grund dafür zu suchen, daß das Gebiet des Schönen sich auf die sogenannten „oberen Sinne" beschränkt, und alle anderen Gründe, welche man für diese ziemlich unbestrittene Tatsache angeführt hat, sind unstichhaltig. Z. B. die größere Armut der niederen Sinneswahrnehmungen könnte doch nur zur Folge haben, daß die eventuell auf ihnen ruhende Schönheit, etwa der Gastrosophie und Parfümeriekunst, ärmer ausfiele, aber nicht, daß das sinnlich Angenehme dieser Gebiete prinzipiell vom Schönen ausgeschlossen

Digitized by Google

bleiben müßte. Auch im Ohren- und Augenschein bleibt ein sinnlich Angenehmes bestehen, das als solches ein reales Gefühl (kein ästhetisches Scheingefühl) ist, aber es ist zum aufgehobenen Moment in dem ästhetischen Schein herabgesetzt und nur auf diesen bezogen; in den niederen Sinneswahrnehmungen aber fehlt der ästhetische Schein, in welchen das sinnlich Angenehme als aufgehobenes Moment eingehen könnte, und darum bleibt bei diesen das reale Gefühl des sinnlich Angenehmen der äußeren Realität verhaftet, d. h. von der dinglichen Realität der transzendenten Ursache der Empfindung unabtrennbar und mit der instinktiven transzendentalen Beziehung auf dieselbe unlösbar verwachsen.

c) Die Ablösung des Scheins von der Realität

Das ästhetische Verhalten zur subjektiven Erscheinung unterscheidet sich eben dadurch prinzipiell und spezifisch von dem theoretischen und praktischen Verhalten zu derselben, daß es von der transsubjektiven Realität, welche der subjektiven Erscheinung kausal zugrunde liegt, völlig abstrahiert und sich an dem Schein als solchem, sofern er nur schön ist, genügen läßt, wogegen die letzteren beiden Verhaltungsarten sich für den Schein als solchen gar nicht interessieren, sondern sich nur insofern um denselben bekümmern, als er die Brücke zur Verbindung mit der transsubjektiven Realität bildet und als deren Vorstellungsrepräsentant im Bewußtsein fungiert.

Das theoretische Verhalten will erkennen, wie die Dinge selbst ihrer Natur nach beschaffen sind, nicht wie der Schein beschaffen, den sie im Bewußtsein erzeugen; das praktische Verhalten will auf die Dinge selbst wirken, um von ihrer so veränderten Realität auch veränderte Rückwirkungen zu erfahren. Beide haben es eigentlich nur mit der transsubjektiven (oder erkenntnistheoretisch-transzendenten) Realität zu tun und überspringen die subjektive Erscheinung als solche, indem sie dieselbe instinktiv und unwillkürlich transzendental interpretieren, d. h. in ihrer transzendentalen Beziehung auf das Transzendente als stellvertretenden Figuranten des letzteren betrachten und behandeln. Das ästhetische Verhalten zur subjektiven Erscheinung hingegen verweilt auf demjenigen, was das theoretische und praktische Verhalten überspringt, auf der subjektiven Erscheinung, und weit entfernt, dieselbe transzendental auf die ihr zugrunde liegende transzendente Realität zu beziehen, reißt sie dieselbe vielmehr ausdrücklich von derselben los, abstrahiert gänzlich von der Entstehungsursache derselben und nimmt sie in ihrer Selbständigkeit als reinen Schein.

Am leichtesten ist diese Abstraktion beim Phantasieschein der Poesie, wo gar keine Realität störend in die Reinheit des Scheins eingreifen kann. Auch noch leicht genug ist sie bei der Musik, wo man nur zu vergessen braucht, daß Schafdärme, Kalbsfelle, schiefe Mäuler, aufgeblasene Backen, zappelnde Fingerbewegungen und strampelnde Armbewegungen die reale Ursache der wunderbaren Klangwirkungen des Orchesters sind; dieses Vergessen wird bekanntlich erleichtert, wenn man die Augen schließt, aber man darf jedem vernünftigen Menschen so viel Abstraktionsvermögen zutrauen, daß er sich auch bei offenen Augen von diesen Dingen nicht stören läßt, und daß man aus diesem Grunde nicht nötig hat, die Orchester durch Versenkung unsichtbar zu machen.

Digitized by Google

Etwas größer wird die Schwierigkeit schon bei der Mimik; aber auch hier verlangt man unbedingt vom ästhetisch Gebildeten, daß er den ästhetischen Schein nicht mit der Realität verwechsele oder vermenge, also z. B. nicht den Bösewicht des Dramas wegen seiner Schandtaten mit faulen Äpfeln bewerfe, sich nicht durch zufällige Kenntnisse über das Privatleben des Schauspielers Schultze und der Tänzerin Müller in der Beurteilung ihrer mimischen Kunstleistungen beeinflussen und beirren lasse und nicht etwa eine wohlkonservierte Darstellerin als jugendliche Liebhaberin ablehne, weil sie als reale Person ein gewisses Alter überschritten hat. Dies alles fällt unter denselben Gesichtspunkt, wie daß es ganz moderne Schauspieler und keineswegs wirkliche Ritter und Burgfräulein sind, welche uns zur Produktion des ästhetischen Scheines eines Ritterschauspiels nötigen.

Noch schwieriger wird die Abstraktion bei der bildenden Kunst, wenn nicht die Kunstwerke selbst entweder durch Einäugigkeit des Augenscheins (wie in der Malerei) oder durch Verzicht auf naturtreue Färbung (wie in der Plastik) oder durch starke Verkleinerung (wie in farbigen Nippfiguren) das Abstraktionsverfahren dem Beschauer gleichsam aufzwingen, indem sie ihm den Unterschied der den ästhetischen Schein ursachlich erzeugenden Realität von der entsprechenden Naturwirklichkeit gleichsam handgreiflich vor Augen rücken. Überall, wo die bildende Kunst die Naturnachahmung in der Weise auf ihre Fahne schreibt, daß die Abstraktion des ästhetischen Scheins von seiner realen Ursache oder seinem transsubjektiven Erreger auch nur Mühe macht oder eine besondere Anstrengung erfordert, verzichtet sie auf das hohe Vorrecht der Kunst, durch die Beschaffenheit des gebotenen Scheins die Arbeit dieser Abstraktion dem Beschauer zu ersparen, und nimmt einen Wettkampf mit der Naturwirklichkeit auf, der nicht nur ohne jeden ästhetischen Wert ist, sondern bei welchem sie auch notwendig ihrem Vorbild an Konkretheit der Durchbildung bis ins kleinste immer unterliegen muß.

Von den Realitäten, die den Kunstwerken zugrunde liegen, ist es darum so leicht zu abstrahieren, weil dieselben nur in eine künstliche Beziehung zu dem darzustellenden ästhetischen Schein gebracht sind und abgesehen von demselben entweder bloß totes Material oder doch etwas ganz anderes sind, als dasjenige, was sie ästhetisch darstellen sollen; die Abstraktion von ihnen wird um so leichter und dadurch die Gewinnung des ästhetischen Scheins um so bequemer, je schreiender und unverkennbarer sich diese Realitäten der Wahrnehmung als ein von dem durch sie Vorgestellten schlechthin verschiedenes Sein aufdrängen. Da dies bei aller freien Kunst in hohem Grade der Fall ist, so kommt die Realität, welche dem freien Kunstwerk zugrunde liegt, kaum als störend in Betracht, und der ästhetische Schein kann beim freien Kunstwerk *freier* Schein genannt werden; beim Naturschönen dagegen und beim unfreien Kunstwerk ist er *unfreier*, nämlich an die *entsprechende* Wirklichkeit objektiv *gebundener* Schein, von der er wohl momentan subjektiv abgelöst werden kann, aber nur, um immer wieder auf sie zurückzusinken.

Bei der Naturwirklichkeit und den Werken der unfreien Kunst fällt die Abstraktion des Scheins von der Wirklichkeit darum so viel schwerer als bei dem freien Kunstschönen, weil dieselbe an und für sich etwas ist, und zwar eben das

Digitized by Google

ist, was sie vorstellen will. Ein gemalter Berg ist in Wirklichkeit eine Schicht Farbstoffe, ein natürlicher Berg ist wirklich ein Berg, auch abgesehen davon, daß er ebenso wie der gemalte die subjektive Erscheinung eines Berges hervorruft. Eine marmorne Trinkschale in der Hand einer Bacchusstatue ist ein Stück geformten Steins, welcher mit zu dem Bildwerk gehört, sie ist nicht eine wirklich zum Trinken bestimmte oder brauchbare Schale, sondern nur das plastische Bild oder Abbild einer solchen; eine künstlerisch durchgebildete wirkliche Trinkschale hingegen soll in der Tat das sein, was sie nebenbei auch vorstellt, und zu dem praktischen Zweck dienen können, auf den ihre Erscheinung hinweist. Der gemalte Berg und die in Marmor nachgebildete Trinkschale ersparen also bei dem Mangel einer naturgemäß korrespondierenden Realität die Mühe, die subjektive Erscheinung von letzterer abzulösen, und setzen an deren Stelle nur die ungleich leichtere Aufgabe, die subjektive Erscheinung von der ihr unadäquaten Realität des Kunstmaterials abzulösen. Der wirkliche Berg und die wirkliche schöne Trinkschale hingegen muten dem Beschauer zu, von ihrer adäquaten Realität zu abstrahieren, wenn er sich ästhetisch zu ihnen verhalten will.

Wenn man es dem Kunstwerk gegenüber versäumt, von der unadäquaten Realität seines Materials zu abstrahieren, so stolpert man dabei höchstens in burleske Komik oder bei der Mimik in ordinären Kulissenklatsch hinein, aber schwerlich in Beziehungen, welche das Interesse gefangenzunehmen und von der Rückkehr auf den reinen ästhetischen Schein abzulenken imstande sind; vielmehr ist das Material der Kunstwerke meist so geartet, daß die besondere Reflexion auf dasselbe wie eine Ohrfeige auf den ästhetisch gestimmten und ästhetische Befriedigung suchenden Menschen wirkt. Wenn man es hingegen angesichts der Naturwirklichkeit versäumt, die subjektive Erscheinung von ihrer transzendentalen Beziehung auf ihre reale Ursache abzulösen und entweder naiv-realistisch mit derselben identifiziert oder bloß als Vorstellungsrepräsentanten der letzteren fürs Bewußtsein nimmt, dann bleibt man unvermeidlich in den zahllosen theoretischen und praktischen Interessen stecken, durch welche der Mensch mit der Naturwirklichkeit verknüpft ist, und gelangt gar nicht dazu, die subjektive Erscheinung als Objekt einer rein ästhetischen Anschauung aufzufassen. Hierin liegt der einfachste und tiefste Grund, weshalb die Menschheit so sehr viel schwerer und später zum Verständnis der Naturschönheit als der Kunstschönheit gelangt, wenn auch ein weiterer hinzukommender Grund darin zu suchen ist, daß erst das subjektive Empfindungsleben des Gemüts hinreichend entwickelt sein muß, bevor es in der Landschaft die seinen Stimmungen korrespondierenden Elemente zu entdecken vermag.

Wer eine ihm völlig vertraute Naturlandschaft, an der er eben nichts besonders Schönes findet, einmal mit umgekehrten Augäpfeln betrachtet, also z. B. indem er zwischen seinen Beinen hindurchsieht, der wird überrascht und erstaunt sein über das Maß von Schönheit und ungeahnten Reizen, welches die altbekannte Gegend urplötzlich vor seinem Blick entfaltet. Und doch sieht er nichts anders, als wenn er sich wieder aufrichtet, er sieht nur die Landschaft bei verkehrter Kopfstellung als reines Bild, als bloß subjektive Erscheinung, während er sie bei gerader Kopfstellung als Realität (genauer als eine auf die transzendente Realität transzendental bezogene Erscheinung, oder als

Digitized by Google

transzendental-reales Objekt) sieht. Wie dieser Unterschied durch das Betroffenwerden der verschiedenen Netzhautstellen von gewohnten, beziehungsweise ungewohnten Eindrücken zustande kommt, braucht hier nicht erörtert zu werden; es genügt der Hinweis darauf, daß der in verkehrter Kopfstellung Sehende einigermaßen einem operierten Blindgeborenen zu vergleichen ist, der auch zunächst nur subjektive Erscheinungen sieht, ohne sie als transzendental-reale Objekte zu deuten. Nur derjenige vermag das Naturschöne ästhetisch aufzufassen, welcher dessen subjektive Erscheinung von der Realität derselben ebenso abzulösen imstande ist, wie wenn er eine Landschaft in verkehrter Kopfstellung betrachtet. Interieurs und kleineren Naturobjekten gegenüber versagt dieses Hilfsmittel entweder ganz oder leistet doch viel weniger; mit den Gründen dieser Erscheinung haben wir uns hier ebenfalls nicht zu befassen.

Durch nichts anderes bildet man so sehr die Fähigkeit der Ablösung der subjektiven Erscheinung aus als durch das Studium der Malerei als der Kunst des reinen Augenscheins. So wie man die unscheinbarste Situation, eine Gruppe von Personen oder Tieren, ein Interieur, ein Gebäude, einen Durchblick, einen Beleuchtungseffekt oder was es auch sei, mit dem Auge des Malers betrachtet, so enthüllt sich auf einmal die vorher dem Blicke verborgene Naturschönheit; das heißt aber nichts anderes, als daß man von der Realität abstrahieren und die subjektive Erscheinung als bloßes in der Luft schwebendes Bild oder als reinen Schein auffassen muß, um sich rein ästhetisch zu ihr zu verhalten und ihrer ganzen Schönheit innezuwerden. Je nachdem man dabei vorwiegend auf Beleuchtungseffekte und die Zusammenstimmung der Farben oder auf die Gruppierung der Gestalten achtet, wird man mehr der koloristischen oder figuralen Schönheit der Naturwirklichkeit inne werden, und man kann durch Übung dieses Abstraktionsvermögens dahingelangen, daß man zu jeder Zeit die Naturwirklichkeit im Sinne einer bestimmten Malerschule auffassen kann, daß man z. B. beim Eintritt in eine Schustertwerkstatt oder Matrosenkneipe sich vor ein Bild der niederländischen Schule versetzt glaubt.

Viel schwerer, als den reinen Augenschein von der Naturwirklichkeit abzulösen, ist es, den reinen Formenschein von ihr abzulösen und zum ästhetischen Schein zu läutern; es ist dies überhaupt nur bei beschränkten Einzeldingen möglich, welche sich in Ruhe befinden, und verlangt ebensosehr die Vorbildung in einer plastischen künstlerischen Anschauung, wie die Ablösung des Augenscheins eine gewisse Vorbildung in malerischer künstlerischer Anschauung voraussetzt. Die Auffassung des reinen Formenscheins hat nämlich nicht nur von der dinglichen Realität, sondern auch von dem Augenschein zu abstrahieren, durch welchen sie selbst erst vermittelt wird, und die eine Art dieser Abstraktion erschwert und behindert immer die andere. Das wichtigste Hilfsmittel, um die Abstraktion des Augenscheins von der Realität zu ermöglichen, ist die Abstraktion von der Realität der T i e f e n dimension, mit welcher sich sogleich das ganze Wahrnehmungsbild zum b l o ß e n Bilde (wie in einer Camera obscura) d e m a t e r i a l i s i e r t; von diesem Hilfsmittel kann aber kein Gebrauch gemacht werden, wenn es auf die Gewinnung des reinen Formenscheins abgesehen ist, welcher die Tiefendimension

Digitized by Google

als eine den beiden andern gleichberechtigte in sich einschließt. Das wichtigste Hilfsmittel, um vom Augenschein zu abstrahieren und den reinen Formenschein übrigzubehalten, ist die Abstraktion von der Farbe, die bei plastischen Kunstwerken (selbst bei polychromen) nicht schwer hält, weil die Farbe hier nicht als etwas mit dem Dinge realistisch Verwachsenes erscheint; bei den Naturdingen aber ist die Färbung ein so wesentlicher Bestandteil, daß man, wenn man von ihr abstrahiert, auch sofort auf die ganze Erleichterung verzichtet hat, welche der Augenschein als solcher dem Losreißen von der Realität gewähren kann. Solange man die Naturdinge als körperliche und farbige zugleich auffaßt, ist es schlechterdings unmöglich, von ihrer Realität zu abstrahieren und sie zum ästhetischen Schein zu verflüchtigen, und es braucht nicht noch die Lebendigkeit der Bewegung hinzuzutreten, um diese Unmöglichkeit sicherzustellen. Auf tausend Menschen, denen es gelingt, von der Körperlichkeit zu abstrahieren und den reinen Augenschein ästhetisch aufzufassen, wird es kaum einen geben, dem es gelingt, von der Farbe zu abstrahieren und den reinen Formenschein ästhetisch aufzufassen; so viel leichter ist die erstere Aufgabe und so viel verbreiteter ist in unserer Zeit die malerische Anschauungsweise im Vergleich zur plastischen.

Bei Kunstgeräten ist die Abstraktion in einer Hinsicht leichter, weil nämlich der reale oder praktische Daseinszweck des realen Dinges so sehr viel einfacher und beschränkter ist als derjenige eines natürlichen Individuums; in anderer Hinsicht ist sie aber auch wieder schwerer, weil der reale Zweck so viel enger mit der schönen Erscheinung verwachsen ist, daß er fast untrennbar von ihr zu sein scheint. Teils ist es da die Ornamentik, welche als rein bildliche die ästhetische Betrachtung auf sich lenkt, so daß das Gerät als bloßer Anbringungsort der Ornamentik in den Hintergrund tritt (Schild des Achilleus); teils bleibt die konstruktive Schönheit des Geräts wirklich unbewußt und wird nur als praktische Zweckmäßigkeit empfunden und geschätzt, wie sie nur als Zweckmäßigkeit vom Volksgeist hervorgebracht wurde. Dann bleibt es erst einer späteren Zeit vorbehalten, die Zweckmäßigkeit in der Erscheinung auch als Schönheit zu bewundern und nachzubilden, welche in dem sie hervorbringenden Zeitalter eine immanent und unwillkürlich mitgesetzte war, wie diejenige der Natur selbst.

Wenn wir aber ein schönes Gerät, z. B. einen Pokal, der nicht bloß Schaustück, sondern Gebrauchsgerät ist, als schön bewundern wollen, so sind wir dies nicht imstande in dem Augenblick, wo wir daraus trinken, d. h. ihn als Realität benutzen; wir müssen ihn bewundern, indem wir ihn als reinen, von seiner Realität abgelösten Schein auffassen, und sobald wir ihn als Realität an den eigenen Mund setzen, bleibt uns von seiner Schönheit nichts mehr übrig als die Erinnerung an den vorher gehabten ästhetischen Eindruck. Ja sogar wenn wir den Nachbarn daraus trinken sehen, müssen wir, um den Pokal als schön auffassen zu können, von seiner Realität abstrahieren, und das ist in solchem Augenblick nur dann möglich, wenn wir zugleich von der Realität des Trinkenden mit abstrahieren, und beide, Trinker und Pokal, nur als ein reines Bild auffassen. Die Malerei als Kunst des Augenscheins soll uns diese Ablösung ersparen, sie kann also nur Objekte darstellen, denen vorausgesetzte transzendente Realitäten entsprechen; denn wollte

Digitized by Google

sie den Augenschein von etwas ablösen, was selbst schon abgelöster Schein ist, so griffe sie ins Leere und mühte sich mit einer gegenstandslosen Aufgabe ab. Deshalb sind Abbilder von freien Kunstwerken unkünstlerisch und nur solche von Naturschönem oder unfreiem Kunstschönen zulässig, das an und für sich eine Realität besitzt.

Nur die von der Realität abgelöste subjektive Erscheinung macht ein ästhetisches Verhalten zu ihr möglich, darum heißt sie als solche „ästhetischer Schein". Die Ablösung wird aber prinzipiell unmöglich, wenn die subjektive Erscheinung im Unterschiede von der Realität, oder wenn die Realität im Unterschiede von der subjektiven Erscheinung geleugnet wird. Das erstere tut der naive Realismus, das letztere der subjektive Idealismus; deshalb sind beide prinzipiell unfähig, den ästhetischen Schein zu begreifen und in seinem Unterschiede von derjenigen Realität festzuhalten, mit welcher es das theoretische und praktische Verhalten zu tun hat. Der naive Realismus kennt wohl eine Realität, aber indem er dieselbe für eine dem Bewußtsein unmittelbar gegebene nimmt, entschwindet ihm die Möglichkeit, von derselben zu abstrahieren, wenigstens für das Naturschöne. Der subjektive Idealismus kennt wohl den Schein als das allein unmittelbar gegebene, aber er erklärt diesen selbst für die einzige uns zugängliche Realität und hebt damit wiederum die Möglichkeit auf, zwischen Schein und Realität und zwischen ästhetischem und theoretischem oder praktischem Verhalten zu demselben zu unterscheiden. Nur der transzendentale Realismus macht dies möglich, und darum bestätigt jeder Mensch, der sich ästhetisch verhält, unbewußterweise die Wahrheit des transzendentalen Realismus und setzt sich tatsächlich in Widerspruch mit seinem erkenntnistheoretischen Standpunkt, wenn er einen andern vertritt.

d) Die Aufrichtigkeit und Reinheit des ästhetischen Scheins

Der ästhetische Schein ist *keine Illusion*, sondern ideale Realität als wirklich vorhandener Bewußtseinsinhalt. Der Standpunkt der „reinen Erfahrung", welchen der Positivismus und subjektive Idealismus vergeblich in der Erkenntnistheorie und im praktischen Leben für durchführbar auszugeben sucht, ist im ästhetischen Schein wirklich durchgeführt; denn er ist eben Schein als *reines Scheinen*, das darauf verzichtet, irgend etwas zu *sein*. Ob die instinktive Beziehung, welche jedes normale Denken dem Wahrnehmungsinhalt auf eine transzendente Realität unwillkürlich und implizite beilegt, eine psychologisch notwendige Illusion oder eine Wahrheit sei, das ist in der Erkenntnistheorie auszumachen; in der Ästhetik kann die Frage gar nicht aufgeworfen werden, ob der ästhetische Schein in diesem Sinne Illusion sei oder nicht, weil die subjektive Erscheinung erst dadurch zum ästhetischen Schein wird, daß diese transzendentale Beziehung zur Welt der Wirklichkeit ihr genommen wird. Der ästhetische Schein verzichtet sowohl auf unmittelbare Wirklichkeit im naiv-realistischen Sinne, wie auf mittelbare (transzendentale) Wirklichkeit im transzendental-realistischen Sinne, er verzichtet mit einem Wort auf jede realistische Bedeutung, also auch auf Wahrheit im realistischen Sinne einer Übereinstimmung mit der korrespondierenden Realität. Er kann darum auch nicht *falscher* Schein sein, weil er eben auf

Digitized by Google

Wahrheit keinen Anspruch macht, also auch diesen Anspruch nicht unerfüllt lassen kann; er kann niemand täuschen oder betrügen außer einen, der sein Wesen gar nicht verstanden hat und nicht die Aufrichtigkeit des reinen Scheins begreift. Ein solcher aber wird nicht getäuscht, sondern täuscht sich selbst, indem er das ästhetische Verhalten zur subjektiven Erscheinung bereits erreicht zu haben glaubt, während er noch im theoretischen oder praktischen Verhalten zu derselben steckengeblieben ist.

Auf diese eximierte Stellung kann der ästhetische Schein aber nur unter zwei Bedingungen Anspruch machen, erstens wenn er seine Reinheit durchgehends wahrt, also in keinem Punkte eine Trübung oder Störung seiner Scheinhaftigkeit durch Einmengung realer Elemente zuläßt, und zweitens wenn er in der rein ästhetischen Sphäre verharrt und jedes Herabsteigen in die Sphären des theoretischen Erkennens und des praktischen Lebens vermeidet. Gemalte Dörfer sind als ästhetischer Schein nichts Unwahres, wenn sie aber statt wirklicher Dörfer aufgestellt werden, um die reisende Zarin über die Wohlhabenheit des Landes zu täuschen, so wird dieses Herabziehen des ästhetischen Scheins in die Sphäre der Wirklichkeit zum Mittel der Lüge und des Betruges. Der Schauspieler, der seine Liebhaberrolle auf der Bühne mit allem ihm zu Gebote stehenden Feuer der Leidenschaft spielt, ist nicht unwahr, sondern erreicht gerade den Gipfel der künstlerischen Wahrheit; derselbe Schauspieler, wenn er diese Liebhaberrolle im Leben spielt, sinkt zum Betrüger gegen sein Opfer herab. Der szenische Schein, welcher uns eine gemalte Gartenlandschaft statt einer wirklichen bietet, ist an sich nichts Unwahres, wenn aber seine Schönheit dadurch erhöht werden soll, daß der geöffnete Hintergrund eines Sommertheaters den Blick in den wirklichen Garten erschließt, so wird der Widerspruch des ästhetischen Scheins mit der Wirklichkeit bloßgelegt, die einheitliche Geschlossenheit der Scheinhaftigkeit zerstört und der ästhetische Eindruck des Bühnenscheins vernichtet. Der ästhetische Schein, welcher sich von dem wirklichen Garten ablösen läßt, und der ästhetische Schein, den die Bühnendekoration unter Ersparung dieser Abstraktionstätigkeit darbietet, mögen im Endresultat einander noch so nahekommen, so sind sie doch in dem Wege ihrer psychologischen Vermittelung so verschieden, daß es unmöglich ist, sie zur Einheit zu verschmelzen.

Ganz dasselbe gilt von dem malerischen Augenschein und dem plastischen Formenschein; jedes Herausragen eines plastischen Gliedes aus einer gemalten Bildfläche, jedes absichtliche Erzeugen wirklicher Schatten durch erhöhten Auftrag, ja sogar schon das Auflegen wirklicher Vergoldung statt koloristischer Wiedergabe des vom Golde hervorgerufenen Augenscheins ist ebenso unästhetisch wie das Aufmalen von Schatten auf plastischen Bildwerken, weil die Gattung von ästhetischem Schein, auf welche die ästhetische Auffassung sich einmal eingestellt hat, durch die stellenweise Unterbrechung mit einer andern zerstört wird. Um den ästhetischen Schein rein genießen zu können, muß man von der Art und Weise, wie er erzeugt wird, abstrahieren, also beim Bühnenschein davon, daß hintereinandergeschobene Kulissen die Perspektive der Landschaft ersetzen sollen, beim malerischen Schein davon, daß eine Ebene den einäugigen Augenschein der Tiefendimension vorspiegeln soll, beim plastischen Formenschein von allem, was die Auffassung der reinen

Digitized by Google

Form durch den Formensinn stört, trübt oder erschwert. Diese Abstraktion wird aber sofort verhindert oder wieder rückgängig gemacht, sowie hinter der Kulissenperspektive eine wirkliche Gartenperspektive folgt, oder aus der Bildfläche ein plastisches Glied mit wirklicher Tiefendimension hervorragt, oder auf der plastischen Form malerische Effekte aufgesetzt sind.

Hat man einmal die Abstraktion von der dem künstlerischen Schein zugrunde liegenden Realität vollzogen, so sagt man auch wohl, man befinde sich in der künstlerischen Illusion; diese mit Unrecht so genannte Illusion wird durchbrochen, wenn ein störendes Element der Wirklichkeit oder einer heterogenen Art von ästhetischem Schein sich einmengt. Diese Illusion hat übrigens nichts zu tun mit einer erkenntnistheoretischen Illusion; sie besteht eben in der Auffassung des ästhetischen Scheins (rein für sich und abstrahiert von den Hilfsmitteln seiner Erregung), aber nicht etwa in der Beziehung dieses so gewonnenen ästhetischen Scheins auf eine ihm fingierterweise zugrunde liegende adäquate Realität.

Die Vermengung verschiedener Gattungen des ästhetischen Scheins ist also unästhetisch, soweit die psychologische Vermittelung der Gewinnung der einen Art durch diejenige der andern Art positiv gestört oder aufgehoben, nicht etwa bloß durch Ablenkung der Aufmerksamkeit beeinträchtigt wird; wo eine solche positive Störung fehlt, können verschiedene Gattungen des ästhetischen Scheins miteinander wohl verbunden werden, insbesondere dann, wenn die unvermeidliche gegenseitige Beeinträchtigung durch Teilung der Aufmerksamkeit aufgewogen oder überboten wird durch gegenseitige Unterstützung in der ästhetischen Wirkung. Der letztere Fall kann nicht nur zwischen den verschiedenen Gattungen des künstlerischen Scheins, sondern auch zwischen künstlerischem Schein und naturschönem Schein eintreten, z. B. bei der Mimik oder Tanzkunst, wo die natürliche Schönheit der Darsteller oder Tänzer mit der Kunstschönheit ihrer Bewegungen zur Einheit eines ästhetischen Scheins zusammentreten kann.

e) Die Idealität des ästhetischen Scheins.

Der ästhetische Schein ist, wie wir gesehen haben, rein ideal, d. h. er hat nichts mit der Realität zu schaffen. Er ist als Schein durchaus subjektiv ideal, bloßer Bewußtseinsinhalt ohne alle Beziehung auf eine ihm etwa korrespondierende transsubjektive (oder erkenntnis-theoretisch transzendente) Realität; er ist aber ferner als Ausdruck eines von ihm versinnlichten seelischen oder geistigen Gehalts durchaus objektiv-ideal, insofern er von jeder tatsächlichen Realität des ausgedrückten Gehalts abstrahiert, und denselben rein ideell, als bloß hypothetischen, möglichen hinstellt. Wir haben es hier noch nicht mit der Frage zu tun, ob es dem ästhetischen Schein überhaupt wesentlich ist oder nicht, einen objektiv-idealen Gehalt auszudrücken; es handelt sich hier nur darum, festzustellen, daß derselbe, *wenn* er einen Gehalt in sich trägt, nicht einen realen, sondern nur einen *idealen* Gehalt in sich tragen kann. Es ist der ästhetischen Auffassung wesentlich, von dem subjektiv-idealen Schein, falls sie bei ihm nicht stehenbleiben kann, niemals zu einer Realität, sondern nur zu einem objektiv-idealen Gehalt fortzugehen, den sie aus ihm als das Ausgedrückte im Ausdruck miterfaßt. Dies ist ganz klar, wo es sich um ein

Digitized by Google

Gebiet des ästhetischen Scheins handelt, dem das Gegenstück einer äußeren Wirklichkeit fehlt, wie bei der Musik; es ist aber ebenso wahr, wo ein solches vorhanden ist, wie bei der bildenden Kunst.

Während das praktische Verhalten zu den Dingen die subjektive Erscheinung überspringt, den objektiv-idealen Gehalt, soweit er nicht praktisch von Einfluß auf die Realität zu sein scheint, ignoriert und sich ganz an die Realität hält, also auch sich um Gebiete, wo diese Realität fehlt, gar nicht kümmert, — während das theoretische Verhalten ebenfalls die subjektive Erscheinung überspringt und sich gleich auf die Realität hinter derselben stürzt, um teils bei ihr stehenzubleiben, teils aber auch von ihr zu dem in ihr verborgenen objektiv-idealen Gehalt aufzusteigen, hält das ästhetische Verhalten sich an die subjektive Erscheinung als solche, um unmittelbar von ihr aus unter Überspringung einer etwa hinter ihr steckenden Realität zum objektiv-idealen Gehalt vorzudringen. Es ist ein in gleicher Weise unästhetisches Verhalten, wenn man nach der tatsächlichen Wirklichkeit einer poetisch dargestellten Begebenheit, als wenn man nach der tatsächlichen Wirklichkeit der in einer lyrischen Dichtung oder einem Musikstück dargestellten Stimmungen und Gefühlserregungen im Dichter oder Komponisten fragt. Wer noch nicht die letzte Spur realistischer Velleitäten vom ästhetischen Schein und dem in ihm verborgenen Gehalt abgestreift hat, der ist noch nicht zur rein ästhetischen Auffassung durchgedrungen, sondern ist mehr oder minder in einer Verquickung von ästhetischer mit theoretischer oder praktischer Auffassung stecken geblieben.

Wie der ästhetische Schein und sein Inhalt rein ideal ist, so kann auch die Ästhetik nur rein idealistisch sein, oder sie ist nicht reine Ästhetik; alle Vermittelungsversuche („Realidealismus" oder „Idealrealismus") beruhen hier auf einem ebenso prinzipiellen Verkennen des Wesens der ästhetischen Auffassung, wie der Versuch, eine rein realistische Ästhetik zu begründen. Dieser idealistische Charakter der Ästhetik muß *um so entschiedener* in den Vordergrund treten, *je realistischer* die Erkenntnistheorie, Metaphysik und Ethik ist, mit welcher sie zusammen ein philosophisches System bildet, weil desto dringender die Nötigung an sie herantritt, sich von diesen anders gearteten Gebieten scharf abzugrenzen. Wenn es überall das Wesen ist, das sich und seine ideale Wesenheit offenbart, so ist es in aller Wirklichkeit die objektiv-reale Erscheinung, worin es sich offenbart, im Schönen aber der ästhetische Schein oder die von jeder Realität abstrahierte subjektiv-ideale Erscheinung; da man nun, wenn von „Erscheinung" ohne den Zusatz „subjektiv-ideale" gesprochen wird, meistens die objektiv-reale Erscheinung darunter versteht*), so ist es besser, in der Ästhetik den Ausdruck „Erscheinung" ohne Zusatz zu vermeiden, und von „Schein" zu sprechen (wie dies schon Hegel, schwerlich mit klarem Bewußtsein der Gründe, in richtigem Sprachgefühl getan hat).

Ebenso wie die wesentliche Eigentümlichkeit des ästhetischen Scheins durch Hereinziehung irgendwelcher Art von Realität in denselben aufgehoben wird, ebenso durch Verflüchtigung seiner sinnlich-konkreten Phänomenalität oder

*) Vgl. über den Begriff der „objektiv-realen Erscheinung" meine Auseinandersetzung in „Kritische Grundlegung des transzendentalen Realismus", 3. Aufl., S. 12–17.

Digitized by Google

bestimmten Scheinhaftigkeit in eine übersinnliche Idee. Dem Irrwege des Realismus steht also der entgegengesetzte Irrweg des abstrakten Idealismus gegenüber, und dieser letztere kann, wie die Geschichte zeigt, für die Ästhetik noch verhängnisvoller werden als der erstere. Unter abstraktem Idealismus verstehe ich einen Idealismus, welcher den Sitz des Schönen, d. h. den eigentlichen und wahren Sitz desselben in einer von der sinnlichen Scheinhaftigkeit abstrahierenden Idee, also in einer übersinnlich idealen Sphäre sucht, und welcher infolgedessen dem sinnlichen ästhetischen Schein nur einen Abglanz und Widerschein der Schönheit in dem Maße zuerkennt, als die übersinnliche Idee in ihr Eingang gefunden hat.

f) „Schein" und „Anschauung"

Es darf nachgerade als unbestritten angesehen werden, daß abstrakte begriffliche Vorstellungen und gedankliche Reflexionen nicht der Sitz des Schönen sein können, und daß ihre Einmischung unter allen Umständen das Schöne stört, beziehungsweise aufhebt; der Grund hierfür wird gewöhnlich darin gesucht, daß das Schöne nur in der Anschauung, nicht im Begriff oder im diskursiven Vorstellen und Denken zu finden sei, und wird demgemäß die Anschauung als Fundament und Grundbegriff der gesamten Ästhetik hingestellt. Diese Ansicht bedarf einiger Modifikationen, um haltbar zu werden.

Im voraus ist zu bemerken, daß Anschauung drei Bedeutungen in sich vereinigt: erstens die unbewußte psychische Funktion, welche die sinnlichen Empfindungsqualitäten als räumlich geordnete hervorbringt, zweitens das Resultat dieser Funktion als zu perzipierendes Objekt des Bewußtseins, und drittens die Bewußtseins-Funktion dieses Perzipierens selbst. Dadurch entsteht schon eine gewisse Vieldeutigkeit und Verwirrung; die Ästhetik setzt die dritte Bedeutung als selbstverständliche Bedingung des Schönen voraus und hält sich nur an die zweite Bedeutung, während sie die erste der Psychologie anheimgibt. Da muß offenbar eine eindeutige Bezeichnung, welche sich auf das Resultat der unbewußten Funktion als zu perzipierendes Objekt beschränkt (wie der „ästhetische Schein" es tut) den Vorzug verdienen. Neben diesem terminologischen Bedenken stehen aber verschiedene sachliche.

Das nächste besteht darin, daß das diskursive, d. h. eine zeitliche Reihe von Momenten durchlaufende Vorstellen nicht vom Schönen ausgeschlossen werden darf; denn alles sukzessiv sich entfaltende Schöne (Musik, Mimik und Poesie) verlangt zu seiner Perzeption notwendig ein diskursives Vorstellen, welches die Reihe der sukzessiven Momente Schritt vor Schritt durchläuft. Dasjenige intuitive Vorstellen, auf welches die Auffassung des Schönen beschränkt sein soll, kann also nicht in Gegensatz zum diskursiven Vorstellen gestellt werden, sondern nur in Gegensatz zum abstrakten oder begrifflichen Vorstellen, gleichviel, ob dasselbe auf einen Moment beschränkt oder konstant und verharrend, oder ob es diskursiv ist. Die Bezeichnung „Anschauung" ist offenbar aus der bildenden Kunst abgezogen und auf alle Künste übertragen, ohne Rücksicht darauf, daß die erstere eine Kunst der Ruhe, die übrigen aber Künste der Veränderung oder Bewegung sind, und ohne Rücksicht darauf, daß die

Digitized by Google

erstere eine Kunst der Räumlichkeit, letztere aber zum Teil rein unräumlich, zum Teil aus räumlichen und unräumlichen Bestandteilen zusammengesetzt sind. „Anschauung" paßt nämlich nur auf die Wahrnehmungen derjenigen Sinne, welche ihre Eindrücke räumlich ordnen (Gesichtssinn, Tastsinn und Muskelsinn), während die übrigen Sinne nur „Empfindung" besitzen und diese Empfindungen in mannigfacher Weise zu „Empfindungskomplexen", aber nicht zu Anschauungen zusammensetzen. Wenn ich eine Zusammenstellung von zwei oder drei Farben sehe, so ist das eine Anschauung, weil ich die Farben nicht anders als in räumlicher Ausbreitung und Verteilung zu perzipieren vermag; wenn ich aber zwei oder drei Töne zugleich höre, so ist das keine Anschauung, sondern ein bloßer Empfindungskomplex, weil dieselben sich nicht wie die Farben nebeneinander legen, sondern sich unräumlich zur Klangeinheit des Akkordes durchdringen. Wenn ich ein Kaleidoskop drehe, so perzipiere ich einen zeitlichen Wechsel meiner Anschauungen, aber doch nur darum, weil jede einzelne Wahrnehmung schon Anschauung ist; wenn ich aber eine Akkordfolge anschlage, so perzipiere ich nur einen Wechsel von akustischen Empfindungskomplexen, deren keiner für sich eine Anschauung heißen kann, und die deshalb auch in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge zu keiner Anschauung, sondern nur zu einer geordneten Gesamtempfindung oder einem Empfindungskomplex höherer Ordnung führen können.

Wir bedürfen durchaus einer unterscheidenden Bezeichnung für die räumlich geordneten Empfindungskomplexe im Gegensatz zu den bloß qualitativ und zeitlich geordneten, und wenn wir den für die ersteren reservierten Ausdruck „Anschauung" auf unräumliche, aber nach anderweitigen Rücksichten geordnete Empfindungskomplexe ausdehnen, so verlieren wir diese prägnante Bezeichnung und richten nur Verwirrung an. Die raumzeitlichen Künste (Mimik und Poesie) umfassen beides, Gesichts- und Gehörseindrücke, Anschauungen und unräumliche Empfindungskomplexe, und darum erschöpft die Anschauung nur die eine Seite des von ihnen gebotenen Schönen, die des Augenscheins, während die Seite des Ohrenscheins von ihr ebenso unberührt bleibt, wie die poetische Phantasiereproduktion von Empfindungen der niederen Sinne und des Gemeingefühls. Wenn somit das von der Anschauung umspannte Gebiet *zu eng* ist, als daß diese Bezeichnung für den Sitz des Schönen allgemein gültig und erschöpfend einstehen könnte, so muß auch der Gegensatz der Anschauung gegen den Begriff für die Ästhetik schief herauskommen, und durch den richtigen Gegensatz von ästhetischem *Schein* und *Begriff* ersetzt werden. Wenn die verschiedensten Ästhetiker davon sprechen, daß die Begrifflichkeit einen idealen Gehalt von der Ästhetik ausschließe und statt dessen Anschaulichkeit verlangt werden müsse, so haben sie wohl etwas Richtiges im Sinne, drücken es aber falsch aus, indem sie „Anschaulichkeit" für „Scheinhaftigkeit" oder „Phänomenalität" setzen, d. h. partem pro toto. Aus dem Gegensatz gegen die Anschaulichkeit läßt das Verbot der Begrifflichkeit sich deshalb nicht erklären, weil, wenn dieser Grund stichhaltig wäre, dasselbe Verbot auch für den nicht anschaubaren Empfindungsschein und alle nicht anschaubaren Bestandteile des Phantasiescheins gelten müßte.

Das *zweite* sachliche Bedenken besteht darin, daß der Anschauung zwar die Intellektualität immanent ist, aber nicht die Gefühlshaftigkeit. Die An-

Digitized by Google

schauung als solche ist gefühllos rein objektiv und insofern völlig kalt. Wenn es nun aber, wie wir weiter unten (in 2 c dieses Kapitels) sehen werden, der ästhetischen Auffassung wesentlich ist, die durch die Anschauung der Empfindung im Subjekt ausgelösten ästhetischen Scheingefühle in das Objekt zurückzuprojizieren, so widerspricht es der Natur der Anschauung als solchen, diese zurückprojizierten Scheingefühle in sich als Anschauung aufzunehmen. Die Einheit der erregenden Anschauung und der erregten und ins Objekt zurückprojizierten Gefühle ist nicht mehr unter dem das Gefühl ausschließenden Ausdruck der Anschauung zu befassen; wohl aber ist sie unter der Bezeichnung „ästhetischer Schein" zu befassen, da dieser Begriff sich gegen die Einschmelzung oder Nichteinschmelzung von Gefühlen gleichgültig verhält. Da nicht die gefühlsfreie Anschauung, sondern nur der gefühlserfüllte ästhetische Schein der Sitz des Schönen im eigentlichen Sinne ist, so muß auch die Ästhetik notwendig gleich mit demjenigen dieser beiden Begriffe beginnen, welcher allein imstande ist, sich zur vollständigen Grundlage der Ästhetik zu erweitern.

Es kommt als drittes Bedenken gegen die fundamentale Bedeutung der Anschauung für die Ästhetik noch das hinzu, daß diese Bezeichnung, wie sie nach der einen Richtung hin zu eng, so nach der andern zu weit ist. Dadurch, daß man den intuitiven Charakter des Schönen für unentbehrlich erklärt, kann man allenfalls diejenigen übersinnlichen Vorstellungen und Ideen als Träger oder Sitz des Schönen ausschließen, welche eingestandenermaßen einen abstrakt begrifflichen Charakter haben, aber nicht diejenigen, welche selbst einen intuitiven Charakter besitzen oder doch beanspruchen. Die Betonung der Anschaulichkeit des Schönen genügt also z. B., um jeden Gedanken daran zu beseitigen, als ob „die Idee des Schönen" (welche offenbar eine abstrakt begriffliche Vorstellung in Menschenköpfen ist) Träger oder Sitz des Schönen sein könnte, aber sie genügt nicht, um das Suchen nach dem Sitz des wahrhaften höchsten Schönen in einer intuitiven übersinnlichen Idee als etwas prinzipiell Verkehrtes zu brandmarken. Ob es eine übersinnliche intuitive Idee gibt, haben wir hier nicht zu untersuchen, sondern nur, ob, wenn es eine gibt, in ihr der Sitz des eigentlichen und höchsten Schönen gesucht werden könne. Es würde dann das Gebiet der Anschauung eine sinnliche und eine übersinnliche Provinz umspannen, und der Gedanke läge nicht so fern, daß die übersinnliche Anschauung als Anschauung ebensoviel Recht habe wie die sinnliche, Träger des Schönen zu sein, daß sie aber als übersinnliche mindestens eine edlere und höhere Gattung von Schönheit repräsentieren müsse, wofern sie nicht gar das allein durch sich selbst und an sich Schöne wäre, welches in die sinnliche Anschauung nur einen getrübten und matten Abglanz seiner Schönheit ergießt. So gelangt der abstrakte Idealismus dahin, den eigentlichen Sitz der Schönheit in ein abstraktes Jenseits zu verlegen, in ein übersinnliches ideales, urbildliches Universum, von dessen Schönheit nur ein Widerschein in unsere Welt fällt.

Diese abstrakt idealistische, metaphysisch transzendente Ästhetik ist es, welche den Idealismus in der Ästhetik überhaupt in solchen Mißkredit gebracht hat, daß das gegenwärtige Geschlecht gar nichts mehr von ihm hören will. Die konkret idealistische Ästhetik hingegen hat dieser falschen Ansicht gegenüber seit Hegel betont, daß der Sitz des Schönen nicht in einem Über-

Digitized by Google

sinnlichen gesucht werden könne, daß das Übersinnliche, weil es über die sinnliche Sphäre hinausliege, auch jenseits des Gebiets des Schönen liege, und daß der alleinige und ausschließliche Sitz des Schönen in dem sinnlichen Schein oder Sinnenschein, in der Sphäre der konkreten Phänomenalität oder Scheinhaftigkeit zu finden sei. Nicht darum ist das abstrakte begriffliche Vorstellen unfähig, Träger des Schönen zu sein, weil es nicht intuitiv ist, sondern weil es nicht konkreter, durch und durch bestimmter Sinnenschein ist; aus demselben Grunde ist aber auch alle übersinnliche Idee unfähig, Träger des Schönen zu sein, und wenn sie noch so konkret und intuitiv ist. Denn nur darin stimmen die subjektiven Erscheinungen der unräumlichen Sinne mit denen der räumlichen Sinne überein, daß sie konkreter Sinnenschein sind, und deshalb kann auch nur diese gemeinsame Qualität es sein, welche für sie alle als Träger des Schönen wesentlich ist. Übersinnliche Ideen mögen in dem Sinnenschein implizite mit drinstecken; ja es kann sogar sich herausstellen, daß dem Sinnenschein die Beziehung auf einen übersinnlichen idealen Gehalt ebenso wesentlich und unentbehrlich ist, um ihn zum ästhetischen Schein zu machen, wie die Ablösung von jeder Beziehung auf irgendwelche Realität; aber dann ist es doch immer nur der konkrete Sinnenschein, der unmittelbar und als solcher perzipiert wird, und der ideale Gehalt wird zunächst nur unbewußt implizite mitperzipiert, um demnächst gefühlsmäßig geahnt und endlich vom Bewußtsein im Sinnbilde des Sinnenscheins ergriffen zu werden. Dann ist es also immer nur der unmittelbare gegebene Sinnenschein in seiner Beziehung zu dem mittelbar in ihm mitgegebenen idealen Gehalt, welcher als Träger oder Sitz des Schönen bezeichnet werden kann, aber nicht dieser ideale Gehalt als solcher und abgelöst von dem Sinnenschein, in welchem er versinnlicht oder phänomenalisiert ist; vielmehr in dem Augenblick, wo man den idealen Gehalt des Schönen explizite herausgeschält und als solchen im Unterschiede und in der Entgegenstellung zum Sinnenschein sich zum Bewußtsein gebracht hat, hat man auch die Grenze des ästhetischen Verhaltens überschritten und der Idee das Gewand der Schönheit abgestreift. Diese Vernichtung des ästhetischen Charakters ist unabhängig davon, ob die explizite Perzeption des vom Sinnenschein getrennten idealen Gehalts in abstrakt-begrifflicher oder in intuitiver Form vollzogen wird, oder ob man sie sich von einem anders organisierten Geiste in intuitiver Form vollzogen denkt; denn auch die intuitive Form dieser Perzeption muß entweder eine andere sinnliche Anschauung zu Hilfe nehmen, — dann hat sie die Schönheit des ersten Sinnenscheins eingebüßt und höchstens durch die dem zweiten Sinnenschein anhaftende ersetzt, — oder sie muß ganz auf sinnliche Phänomenalität verzichten und verzichtet damit ebensogut auf alle die an der Schönheit haftende konkrete Bestimmtheit, wie sie es beim Übergange von der subjektiven Erscheinung auf das reale Ding an sich tut. Denn eine übersinnliche Idee, auch wenn sie intuitiv wäre, könnte doch unter allen Umständen die Dinge nicht so anschauen, wie sie uns vermöge unserer Sinnlichkeit als Wahrnehmungsobjekte erscheinen, sondern nur so wie sie an sich sind, und gleichviel ob sie nun reine, die Dinge an sich nur ihrer Möglichkeit nach anschauende Idee, oder realisationskräftige, d. h. das Angeschaute eo ipso auch ponierende oder schaffende Idee wäre, immer würde eine solche

Digitized by Google

Idee als übersinnliche (intellektuelle) Anschauung nichts mehr vor sich haben, was irgendwie schön zu heißen verdiente.

Das Schöne liegt also nicht in der Anschauung, sondern im ästhetischen Schein, d. h. in der Sphäre einer idealen Phänomenalität. Als idealer ist der ästhetische Schein jeder Hereinziehung irgendwelcher Realität entgegengesetzt, als Phänomenalität ist er jeder Verwechselung mit einer übersinnlichen Idee entrückt. Eine Ästhetik, welche sich auf dem Fundamentalbegriff des ästhetischen Scheins gründet, kann nur konkreter phänomenalistischer Idealismus sein, und als solcher ebenso entschieden allem Realismus wie allem abstrakten Idealismus entgegengesetzt sein.

g) „Schein" und „Bild"

Nicht ganz selten ist der ästhetische Schein mit dem Ausdruck „Bild" bezeichnet worden, ebenso wie die Scheinhaftigkeit des Schönen als dessen „Bildlichkeit" (so insbesondere von Kirchmann). Diese Bezeichnung beruht auf einer Entlehnung aus der bildenden Kunst und auf einer nachträglichen Erweiterung derselben auf das ganze Kunstschöne; sie ist aber irreleitend, weil sie auf die meisten andern Gebiete des Schönen gar nicht oder nur in umgedeutetem Sinne paßt. Um sie mit Gewalt aufrechtzuerhalten, muß das selbständige Formalschöne niederer Ordnung, z. B. die unorganischen Ornamente, welche offenbar nichts „abbilden", aus dem Gebiet des Schönen ganz hinausgewiesen werden, muß die Poesie des Märchens und der feenhaften Traumwelten folgerichtigerweise als eine Entartung der Kunst verworfen werden, und muß die Musik gewaltsam zu einem Bilde des hörbaren Naturschönen, also teils des Vogelgesanges, teils der unwillkürlichen Stimmodulationen beim menschlichen Sprechen herabgewürdigt werden. Man muß aber offenbar umgekehrt schließen, nämlich so: wenn man bei einigem Schönen findet, daß es Bild oder Abbild einer Realität ist, bei anderem nicht, so kann das Bild-Sein kein wesentliches und notwendiges Merkmal des Schönen sein, sondern kann nur etwas demselben unter Umständen zufällig Anhaftendes sein. Es mag vielleicht zu den wesentlichen Eigenschaften des Schönen gehöre, daß es in den Fällen, wo es einmal als Bild einer Wirklichkeit auftritt, auch in gewissem beschränktem Sinne *treues* Bild dieser Wirklichkeit sei, aber diese Behauptung muß dann erst aus andern Eigenschaften des Schönen, die ihm in *allen* Fällen wesentlich sind, abgeleitet und erwiesen werden, und zu solchen Eigenschaften gehört jedenfalls nicht diejenige, Bild einer Realität zu sein.

Will man die Bezeichnung des ästhetischen Scheins als eines Bildes einigermaßen annehmbar machen, so muß man den Begriff des Bildes so umdeuten, daß das in ihm Abgebildete oder Vorgestellte oder Dargestellte nicht selbst wieder eine sinnenfällige Realität, sondern ein seelischer oder geistiger Gehalt sei. In diesem Sinne sagt man wohl, daß ein Tonstück das Bild von Stimmungen und Gefühlsregungen, oder daß eine Dichtung das „Bild" des in ihr veranschaulichten geistigen *Inhalts* sei. Offenbar ist aber damit etwas ganz anderes gesagt, als wenn man das Wort „Bild" in dem Sinne des *Abbilds* einer sinnenfälligen *Realität* nimmt; denn nach dieser zweiten Bedeutung wäre auch ein Gemälde nicht mehr Bild des

Digitized by Google

abgebildeten realen Vorganges, sondern Bild des in ihm enthaltenen seelischen oder geistigen *Gehalts*. Dabei muß sich aber stets der Doppelsinn des Wortes „Bild" störend bemerklich machen, und man tut deshalb besser, die Bezeichnung „Bild" auf die ähnliche Nachbildung einer sinnenfälligen Realität zu *beschränken* und zur Bezeichnung der Darstellung des seelischen oder geistigen Gehalts ein *anderes* Wort zu wählen. Hierfür paßt aber gerade „ästhetischer Schein" sehr gut. Wenn eines der beiden hier erörterten Verhältnisse dem Schönen wesentlich ist, so kann es nur dasjenige sein, welches bei allem Schönen ohne Ausnahme gefunden wird; das ist aber dasjenige des ästhetischen Scheins zu dem in ihm ausgedrückten seelischen oder geistigen Gehalt; dagegen muß das andere, zwischen Bild und abgebildeter Realität, welches nur bei einem Teil des Schönen gefunden wird, dem Schönen als solchem unwesentlich und nur unter besonderen Umständen als Mittel zur Herstellung des ersteren Verhältnisses wertvoll oder unentbehrlich sein.

Wenn der ästhetische Schein von einer solchen Beschaffenheit ist, daß ihm keine Realität als abgebildete korrespondiert, und er doch verständliche und notwendige Versinnlichung eines seelischen oder geistigen Gehalts ist, so leuchtet es auf den ersten Blick ein, daß in diesem Falle besondere instinktive Grundlagen für das Verständnis vorhanden sein müssen, nach welchen die Korrespondenz von ästhetischem Schein und seelischem Gehalt bemessen wird. Wenn der seelische oder geistige Gehalt nicht bloß in dem subjektiv-idealen ästhetischen Schein, sondern auch in der objektiv-realen dinglichen Erscheinung seinen Ausdruck gesucht und gefunden hat, so ist das Vorhandensein dieses subjektiven instinktiven Maßstabes für die unmittelbare Korrespondenz von Gehalt und Erscheinungsform doch ebenso unentbehrlich, weil ohne ihn das Verständnis für diese Korrespondenz in der Naturwirklichkeit unmöglich wäre; aber dies wird dem oberflächlichen Blick leicht dadurch verschleiert, daß man in diesem Falle bei der Beurteilung des ästhetischen Scheins zunächst die objektiv gegebene Kontrolle zu berücksichtigen gewohnt ist, ob und in welchem Maße diese subjektiv empfundene oder geahnte Korrespondenz zwischen Gehalt und Erscheinungsform durch die objektiv-realen Erscheinungen bestätigt wird. Die Tonkunst zeigt uns, daß der Künstler auch ohne die Anleitung und Kontrolle der Natur und des in ihr gegebenen Schönen seiner Aufgabe gewachsen ist; sie spricht eine Sprache, welche *nur* der menschliche Geist spricht und versteht, aber nicht die äußere Natur. Die bildende Kunst dagegen spricht eine Sprache, welche nicht nur vom menschlichen Geist, sondern auch von der äußeren Natur gesprochen wird; darum kann der lallende und stammelnde Menschengeist, der sich bemüht, diese Sprache zu reden, auf das Buch der Natur blicken als auf das ihm gegebene klassische Literaturerzeugnis in dieser Sprache und in dessen Studium seine Sprachfertigkeit und Ausdrucksgewandtheit schulen.

Der Mensch wäre selbstverständlicherweise unsinnig, wenn er diese Anleitung und Kontrolle für die rechte Korrespondenz zwischen Gehalt und Erscheinungsform verschmähen wollte, wo die Natur ihm dieselbe darbietet. Denn das Verhältnis von Gehalt und Erscheinungsform ist in keiner Hinsicht ein willkürliches, sondern ein durchaus notwendiges, in sich bestimmtes und muß sich als solches auch in den objektiv-

Digitized by Google

realen Erscheinungen der Natur und Geschichte erweisen, ebensogut wie in den Produktionen des künstlerischen Genius. In jeder künstlerischen Produktion muß Folgerichtigkeit und gesetzmäßiger Zusammenhang herrschen; dies gilt auch für die bunteste Märchenwelt, deren tolle Träume alle Gesetze der Wirklichkeit auf den Kopf stellen, und es gilt ebenso für den musikalischen Ohrenschein, der eine eigene Welt mit eigenen für sich bestehenden Gesetzen bildet. Stellt der Künstler einen seelisch-geistigen Gehalt durch ästhetischen Schein dar, so hat er zunächst volle Freiheit darin, welche Art von ästhetischem Schein er wählen und welches System von Gesetzen er demselben zugrunde legen will, immer vorausgesetzt, daß er damit einen adäquaten Ausdruck für den Gehalt bietet, welcher auch als solcher allgemein anerkannt und verstanden wird. Hat er aber sich einmal für ein bestimmtes System von Gesetzen entschieden, so darf er dasselbe auch innerhalb desselben Kunstwerks nicht wieder umstoßen, verändern oder verlassen, so wenig wie der Redner oder Schriftsteller in derselben Rede aus einer Sprache in die andere oder aus einem Alphabet in das andere überspringen darf. Stellt also der bildende Künstler den seelisch geistigen Gehalt in einer Art des ästhetischen Scheins dar, welcher mit den Wahrnehmungseindrücken, die wir von der wirklichen äußeren Natur empfangen, übereinstimmt, so muß er konsequent auch innerhalb des Systems von Gesetzen und ihrem logischen Zusammenhang bleiben, nach welchen der geistige Gehalt sich in den objektiv-realen Erscheinungen der Natur seinen adäquaten Ausdruck gibt. Wenn er einmal die Sprache der Natur redet, so muß er auch ihrer Grammatik und Orthographie treu bleiben und darf sie nicht radebrechen; nicht in sklavischer Nachahmung des Naturvorbilds, sondern weil die Sprache der Natur in sich logisch durchgebildet und gesetzmäßig abgeschlossen ist und jede Abweichung von ihr ein Verstoß gegen das einmal zugrunde gelegte System logisch bedingter und logisch verknüpfter Gesetze wäre. So ist es also nicht eigentlich die Wirklichkeit, d. h. die Sprachformen und Lautzeichen der Sprache der Natur, was der bildende Künstler nachgebildet, sondern das Verhältnis von Sinn und Ausdrucksweise, von Gehalt und Erscheinungsform, welches ihm die äußere Natur als ein von ihr schon vor seinem Auftreten realisiertes entgegenhält, welches aber auch in ihm schlummert und gleichviel ob mit oder ohne Vorbild in ihm zur Verwirklichung drängt.

Die kritische Kontrolle des ästhetischen Scheins durch den Seitenblick auf die parallellaufende Ausdrucksweise der Wirklichkeit gehört offenbar nicht zum *Wesen* der künstlerischen Produktion und ästhetischen Perzeption, sondern zu ihrer menschlichen Schwachheit und Bedürftigkeit, zu ihren reflexionsmäßigen Vorbereitungen und Nachhilfen, kurz zu den Krücken, welche die gelähmten Flügel des Genius ersetzen sollen. Das absolute künstlerische Genie, das es nicht gibt und nicht geben kann, müßte die Welt des Augenscheins vermittelst unbewußten Hellsehens ebensogut aus sich idealiter erschaffen können, ohne sie je gesehen zu haben, wie das absolute Genie des Weltschöpfers dies mit seiner Welt realiter getan hat, wie das Genie der Menschheit die Welt des Ohrenscheins in der Geschichte der Musik ohne Vorbild erschaffen hat, und wie das Genie der Menschheit in der von ihr durch die bildende Kunst geschaffenen Welt des Augenscheins über die reale Welt

Digitized by Google

weit hinausgelangt ist. Da jedes, auch das größte menschliche Genie doch mehr oder minder flügellahm ist, so wäre es ein Tor, die Krücken, die sich ihm darbieten, unbenutzt zu lassen oder gering zu schätzen; aber darum braucht man doch nicht zu verkennen, daß es nur Krücken sind, und daß der Genius als solcher sich nur da offenbart, wo er von dem durch die Krücken erklommenen Punkte aus sich auf seinen Flügeln emporschwingt in den blauen Äther der reinen Idealität.

h) „Schein" und „Form"

So wenig wir den Ausdruck „ästhetischer Schein" durch „Bild" oder „Anschauung" ersetzen konnten, ebensowenig durch „Form". Dieses Wort scheint mehr als das Wort „Bild" zum Ersatz des „ästhetischen Scheins" geeignet, weil es direkt auf den Inhalt, nicht erst auf ein Vorbild hinweist; aber in Wahrheit ist es noch weniger als jenes zu empfehlen, weil es noch weit vieldeutiger ist und dadurch zu noch weit zahlreicheren Mißverständnissen und Konfusionen Anlaß gibt. Zunächst steht es nämlich nicht bloß im Gegensatz zu Inhalt oder Gehalt, sondern auch zu Stoff, und wenn auch manchmal Inhalt und Stoff als gleichbedeutend gebraucht wird, so ist das doch nicht immer der Fall und ist vielmehr als eine irreleitende Vermengung von Verschiedenartigem zu verwerfen.

Wenn Stoff vom Inhalt unterschieden wird, so bedeutet er entweder das reale Material, d. h. den rohen, substantiellen, an und für sich noch formlosen Stoff, der erst durch die Form, in welche er gebracht wird, zu einem bestimmten Etwas wird, oder er bedeutet die Materie der Empfindung oder die Summe der einfachen sinnlichen Empfindungsqualitäten im Gegensatz zur Form der Anschauung, durch welche sie erst zu subjekten Erscheinungen geordnet und gestaltet werden. Im ersteren Sinne geht der Stoff nur den Künstler an, der in ihm die Form niederlegen will, so daß das Material vergessen wird über der Form, die es der Wahrnehmung zuführt. Hier hat der Schillersche Satz, daß in der Kunst der Stoff durch die Form vertilgt werden müsse, unbedingte Geltung in dem Sinne, daß unter dem „Vertilgen" ein wirkliches „Vernichten" zu verstehen ist, und nur die technischen Regeln der zweckmäßigsten und wirksamsten Hervorbringung eines bestimmten ästhetischen Scheins durch ein bestimmtes Material sichern dem Stoff einen gewissen Einfluß auf die stilistische Behandlung des Kunstwerks. Aber auch im Naturschönen ist das Vertilgen des Stoffs durch die Form ein wirkliches Vernichten, d. h. Fallenlassen oder Absehen der ästhetischen Auffassung vom Stoff; nur die dynamischen Beziehungen der Teile des Stoffes untereinander bleiben als ideale Verhältnisse im dynamisch Gefälligen und Zweckmäßigen erhalten, während von der Stofflichkeit oder Materialität als solchen wegen der von ihr unabtrennbaren Realität schlechterdings abstrahiert werden muß, ehe man zum Schönen als solchem gelangt. Deshalb liegt dieser Gegensatz von Stoff und Form außerhalb der Ästhetik, weil das eine Glied desselben draußen liegt; soll der Gegensatz ein ästhetischer sein, so müssen beide Glieder desselben innerhalb des Bereichs der ästhetischen Auffassung fallen, so muß auch dem „Stoff" eine Bedeutung gegeben werden, die ihn in die

Digitized by Google

subjektive Erscheinung hineinzieht. Dies geschieht durch die zweite Bedeutung des Gegensatzes von „Materie der Empfindung und Form der Anschauung".

Für den Standpunkt des subjektiven Idealisten fallen allerdings beide Bedeutungen des Gegensatzes zusammen, und da ein entschiedener oder unentschiedener subjektiver Idealismus bei den ästhetischen Idealisten meist mit hineinspielt, so findet man auch sehr gewöhnlich die Vermengung beider oder doch ihr unklares und unterschiedsloses Durcheinanderlaufen. Es schwebt dabei nicht selten die falsche Kantsche Ansicht vor, als sei zwar die Form der Anschauung a priori oder ab interiori hinzugetan, die Materie der Empfindung aber a posteriori oder ab exteriori gegeben. Mit der Einsicht, daß beide gleichermaßen vom Subjekt produziert sind, und daß das Gefällige oder Mißfällige der sinnlichen Qualitäten wesentlich durch ihre unbewußtformale Beschaffenheit und ihre Ausdrucksfähigkeit in bezug auf einen idealen Gehalt bedingt ist, sinkt der vermeintliche Gegensatz zu einem relativ unbedeutenden Unterschiede herab; wegen seiner unbewußtformalen Schönheit geht das sinnlich Angenehme fließend in das bewußtformal Schöne über, und wegen seiner unmittelbaren ausdrucksvollen Beziehung zu idealem Inhalt wird es sogar nicht selten als sinnlicher Inhalt der gefälligen Form niederer Stufen entgegengesetzt, indem es mit demjenigen irrtümlich identifiziert wird, was es doch bloß als sinnliches Ausdrucksmittel vertritt.

Sehen wir von diesem Übergriff des sinnlichen Stoffs ins Gebiet des Inhalts ab, so steht dem Stoff im Sinne der materiellen Realität oder sinnlichen Empfindungsqualität ein Begriff der Form gegenüber, der bereits allen Inhalt in sich schließt; die „Form" wird bei den entschiedensten Vertretern dieses Sprachgebrauchs geradezu zur scholastischen forma substantialis, zur Aristotelischen ἐντελέχεια, d. h. zu dem Gesetz der Stoffgestaltung, zu dem Prinzip der formalen Durchbildung des Stoffes. Die Form ist nunmehr der sich selbst entwickelnde und realisierende Zweck, der selbständig an die Realität (oder an die Sensualität) herantritt und diese nach sich formiert, sie ist also, solange die Formation noch nicht vollzogen ist, ein dem Stoff transzendentes ideales Prinzip, das erst in dem formierten Stoff, sofern er ein formierter ist, nachträglich zu einem ihm immanenten idealen Prinzip geworden ist. Sie ist also wesentlich die übersinnliche Idee, welche die Macht besitzt, den Stoff zu formieren; denn die Form muß ideal sein im Gegensatz zu der Realität des Stoffs, und sie muß übersinnlich sein im Gegensatz zu der Sinnlichkeit der „Materie der Empfindung". Die dem Stoff eingeprägte Form ist nicht die Form selbst, sondern nur das Resultat und Symptom ihres Waltens. So ist durch die Entgegensetzung gegen den Stoff die Form *als formendes Prinzip* oder übersinnliche Idee zum rein idealen Inhalt geworden, ohne daß der Stoff die Rolle der sinnlichen Form ihr gegenüber übernehmen könnte. Das wofür es schon eine gute Bezeichnung gibt, der Inhalt, ist mit einer zweiten Bezeichnung (Form) belegt, welche notwendig irreführen und Mißverständnisse hervorrufen muß, und das, wofür wir einen passenden Ausdruck suchen, hat sich unter der Hand verflüchtigt und jede Bezeichnung eingebüßt. Und das alles ist geschehen, weil ein außerästhetischer Begriff (realer materieller Stoff) sich in die Ästhetik eingedrängt und sich hier mit einem andern Begriffe (subjektiv phänomenale Empfin-

Digitized by Google

dungsqualität) konfundiert hat, der nur eine untergeordnete Rolle in der Ästhetik zu spielen berufen ist, und der keinesfalls einen fundamentalen Gegensatz zur Form bildet, sondern selbst recht eigentlich zur Form im Sinne des ästhetischen Scheins als ein unentbehrlicher Bestandteil desselben gehört.

Kehren wir von dem terminologischen Irrweg dieses Gegensatzes von Stoff und Form zu dem richtigeren Gegensatze Inhalt und Form zurück, so bleibt doch dieser Doppelsinn immer bis zu einem gewissen Grade an dem Formbegriff haften, weil schon zu viele Ästhetiker ihn in dem ersteren Sinne gebraucht haben. Auch da, wo Form ausdrücklich dem Inhalt entgegengesetzt wird und nicht dem Stoff, bleibt doch der Gedanke im Hintergrunde, daß Form außerdem auch noch einen Gegensatz gegen den Stoff bilde. Dadurch wird der Formbegriff in abstrakter Weise ausgehöhlt, nämlich alles, was sinnliche Empfindungsqualität ist, unwillkürlich von ihm in Abzug gebracht; was übrigbleibt, sind abstrakte Bestimmungen aus dem Gebiete der Anschauungsformen und der Denkformen (Kategorien), teils eine Summe von abstrakt-formalen, rein begrifflichen Bestimmungen, teils eine Anzahl von historisch entwickelten abstrakten allgemeinen Kunstformen (z. B. Menuett, Sonate, Ballade). Die Summe der abstrakt-formalen Begriffsbestimmungen ist soweit als möglich von dem konkreten Sinnenschein entfernt, für welchen wir nach der passendsten Bezeichnung suchten, und führt die Ästhetik auf den Abweg des abstrakten Formalismus; die allgemeinen Kunstformen haben ihre kunstgeschichtliche und ästhetische Bedeutung, die ihnen nicht verringert werden soll, sind aber nur erst der ausgespannte Rahmen oder die Schablone, deren Fächer mit einem konkreten Sinnenschein erfüllt werden sollen. Sie stehen in einer gewissen Beziehung zum Inhalt, indem sie einen bestimmten Inhalt entweder ausschließen oder ungünstig oder günstig für dessen konkrete Entfaltung sind; aber die Art von Inhalt, die sie bevorzugen, ist nur ebenso abstrakt allgemein zu bestimmen, wie sie selbst als Formen abstrakt allgemein bestimmt sind. Wer unter Form nur die abstrakten Formen, sei es Begriffsformen, sei es Kunstformen, versteht, der wird leicht dazu hinneigen, den sinnlichen Stoff und den geistigen Inhalt als Unterarten des Gegensatzes gegen die Form aufzufassen und etwa als sinnlichen und geistigen Stoff unter den Begriff Stoff zusammenzufassen; damit ist dann der Form jede Möglichkeit der Konkretion abgeschnitten und der Weg zum Verständnis des Schönen, das immer nur konkrete Einheit von konkreter Form und konkretem Gehalt sein kann, unwiederbringlich verloren.

Die Neigung zu dieser Zusammenfassung des sinnlichen Stoffs mit dem geistigen Gehalt wird noch dadurch bestärkt, daß einerseits, wie schon bemerkt, das sinnlich Angenehme als unmittelbarer Ausdruck und dadurch Repräsentant eines geistigen Inhalts im Schönen dienen kann, und daß andererseits das Wort „Stoff" noch in der Spezialbedeutung von „Sujet" gebraucht wird, wodurch es unmittelbar vom ästhetischen Schein zum idealen Gehalt hinüberleitet. Das „Sujet" ist in der Dichtung „die Fabel" oder der Verlauf der Handlung in seiner Beschränkung auf die wesentlichen Züge, in der bildenden Kunst „der Gegenstand" oder „der Vorwurf" oder „das Motiv" (obschon an dem Sujet viele verschiedene „Motive" zur Verwendung gelangt sein können). Das Sujet ist in diesem Sinne noch nicht ästhetischer Schein in seiner sinnlich

Digitized by Google

konkreten Entfaltung, aber auch nicht reine Idee, obwohl öfters das Wort Idee dafür gebraucht wird, sondern ein Mittelding, nämlich eine Umschreibung der Idee durch Worte, d. h. durch abstrakt-begriffliche Vorstellungen. Verbindet man mit dem Worte „Stoff" wesentlich die Bedeutung von „Sujet" als sprachlicher abstrakter Umschreibung der Idee, so behält der Schillersche Satz, daß der Stoff durch die Form vertilgt werden müsse, ebenfalls seine Berechtigung; aber nun bedeutet das „Vertilgen", in diesem Satze nicht mehr, wie oben, schlechtweg „Vernichten", sondern vielmehr „Aufheben", d. h. Abstreifen der begrifflich-abstrakten Form der Umschreibung der Idee und Konservieren der Idee selbst in der Form des ästhetischen Scheins, ohne einen nicht in diese Form ganz aufgegangenen Rest draußen stehen und neben dem Kunstwerk einherlaufen zu lassen. Aber in einer abstrakten Form irgendwelcher Art ist es unmöglich, einen konkreten idealen Gehalt ganz aufgehen zu lassen, dazu bedarf es einer an und für sich konkreten Form. Die Konkretheit der Form würde aber auch noch nicht genügen, wenn die Form selbst zu einem übersinnlich-idealen Prinzip erhöht und übersteigert würde; die konkrete Form muß zugleich sinnlich-phänomenal sein. Allem abstrakten Formalismus gegenüber muß die Konkretheit der Form betont werden, allem übersinnlich-idealen Formalismus gegenüber die sinnliche Scheinhaftigkeit der Form. Nur als konkrete, sinnlich scheinhafte Form oder als konkrete sinnliche Erscheinungsform kann die Form in den Gegensatz zum idealen Inhalt eingehen, den einzigen Gegensatz von ästhetischer Bedeutung. Wir müßten also, um allen Verwechselungen mit dem abstrakten und dem übersinnlichen Formbegriff vorzubeugen, immer von „konkreter sinnlicher Erscheinungsform" sprechen, was jedenfalls noch umständlicher wäre als die Bezeichnung „ästhetischer Schein".

Nun werden wir aber im zweiten Kapitel sehen, daß der Gegensatz von Form und Inhalt ein schlechthin relativer ist, daß ein und dasselbe dem einen gegenüber im Verhältnis der Form zum Inhalt, dem andern gegenüber im Verhältnis des Inhalts zur Form stehen kann. Dies ist nur dadurch möglich, daß Form der einen Stufe Form und Inhalt einer niederen Stufe umspannt und samt dem Inhalt ihrer eigenen Stufe wiederum zur Form in einer höheren Stufe herabgesetzt wird. Mit solchen Relationen, die im Kapitel II zur Sprache kommen werden, haben wir es aber hier noch gar nicht zu tun, sondern mit der unmittelbar gegebenen subjektiven Erscheinung der Sinnlichkeit oder Phantasie in ihrer Ablösung von jeder Wirklichkeit. Dieser gegebene Komplex von sinnlichen Empfindungs- und Anschauungselementen ist als solcher etwas ganz Bestimmtes, schon ehe er in irgendwelches Verhältnis eintritt. Er ist konkrete sinnliche Erscheinung, ganz abgesehen davon, in welchem Sinne er Form für einen Inhalt wird. Wir bedürfen einer Bezeichnung desselben, die auf seine mannigfach gegliederten Relationen von Form und Inhalt noch gar keine Rücksicht nimmt. Wenn wir aber das Wort Form, und sei es auch nur als Bestandteil in der Zusammensetzung „konkrete sinnliche Erscheinungsform" stehenlassen, so drängt sich mit ihm sofort der ganze Stufenbau der Relationen von Form und Inhalt in den Sinn mit ein. Deshalb ist es selbst in dieser Zusammensetzung ratsam, das Wort „Form" zu streichen, wo dann bloß „konkrete sinnliche Erscheinung" übrigbleibt. Nun wissen wir aber, daß Erscheinung immer noch doppelsinnig ist, als subjektive

Digitized by Google

und objektive Erscheinung, und daß, wenn wir sicher gehen wollen, die Ablösung von der Realität einzuschließen, wir Erscheinung durch „ästhetischen Schein" ersetzen müssen. Damit werden dann sofort die zur „Form" hinzugefügten Adjektiva „konkret" und „sinnlich" überflüssig, weil der ästhetische Schein nicht anders als so gedacht werden kann.

i) Das Verschwinden des Subjekts im ästhetischen Schein

Das Bild steht der Sache, die Form dem Inhalt, die Anschauung dem Anschauenden gegenüber; das reine Scheinen aber scheint rein für sich dazustehen und nichts zu haben, dem es gegenüberstände, da selbst der ideale Gehalt nur in ihm und aus ihm und durch es hindurchscheint. Der ästhetische Schein abstrahiert sowohl von den ihn hervorrufenden realen Ursachen, wie von den vorbewußten subjektiven Funktionen seiner Erzeugung, wie von der ihn perzipierenden Bewußtseinsfunktion, d. h. er ist abgelöst nicht nur von der objektiven Realität der Dinge, sondern auch von der subjektiven Realität des Beschauers und seiner vorbewußten und bewußten Seelentätigkeit. Indem der ästhetische Schein mich zwingt, ihn als reinen Schein aufzufassen, zwingt er mich auch, ihn als absoluten Schein aufzufassen, d. h. mich selbst und meine Auffassung ebenso zu vergessen wie die objektive Realität, die ihm zugrunde liegt. Der ästhetische Schein ist erst dann wahrhaft ästhetischer Schein, wenn er völlig reiner Schein ist, und er ist erst dann völlig reiner Schein, wenn das Ich des Beschauers sich in ihm vergißt und im Schein versinkt und untergeht. Sobald das Ich wiedererwacht, also z. B. kunstkritische oder ästhetische Reflexion eintritt, ist auch der Augenblick des rein ästhetischen Verhaltens vorüber und das theoretische des Erkennenwollens an seine Stelle getreten. Es genügt also nicht, von dem realen Interessenkreise des Ich zu abstrahieren, sondern es muß von Ich selbst abstrahiert werden; der subjektive Pol der bewußten Perzeptionsfunktion muß samt der Funktion von dem objektiven Pol absorbiert werden.

Hierin liegt noch keine Illusion, ebensowenig wie in der Abstraktion von der objektiven Realität; denn die vorbewußte Funktion des Subjekts liegt ja ebenso wie das transzendent-reale Subjekt auf alle Fälle jenseits des unmittelbaren Bewußtseinsinhalts, und wenn die transzendentale Beziehung auf diese so wie auf die Funktion des Bewußtwerdens in der ästhetischen Auffassung des Scheins zeitweilig aus dem Bewußtseinsinhalt entschwindet, d. h. auf ein unmerkliches Minimum reduziert wird oder unter die Schwelle sinkt, so ist das eine einfache Tatsache des Bewußtseins, an der nichts Illusorisches ist. Eine Illusion würde erst hinzutreten, wenn das Entschwinden der transzendentalen Beziehung auf das Subjekt aus dem Bewußtsein so gedeutet würde, als ob für diesen Augenblick das transzendente Subjekt realiter zu existieren aufgehört habe; diese Deutung liegt aber gar nicht in der ästhetischen Auffassung, und wenn sie zu ihr hinzuträte, so täte sie es als ein außerästhetischer Irrtum, der ganz grundlos und unmotiviert wäre. Die im Akt der ästhetischen Auffassung wirklich vorhandene Illusion beginnt erst da, wo das aus dem subjektiven Pol des Bewußtseins entschwundene Subjekt im objektiven Pol, dem ästhetischen Schein, wieder auftaucht;

Digitized by Google

diese Selbstversetzung des Ich in den ästhetischen Schein hinein ist allerdings eine Illusion; sie ist aber auch noch nicht aus dem ästhetischen Schein als solchem zu erklären, sondern erst aus den ästhetischen Scheingefühlen und der realen ästhetischen Lust. Bevor wir jedoch zu diesen übergehen, haben wir noch die verschiedenen Arten zu betrachten, in welche der ästhetische Schein zerfällt, weil dieselben maßgebend sein müssen für die spätere Gliederung der Künste, wenn es wahr ist, daß der ästhetische Schein der Eckstein und Fundamentalbegriff der ganzen Ästhetik ist.

k) Die Arten des ästhetischen Scheins

Als sinnlicher Schein ist der ästhetische Schein an die Formen der Sinnlichkeit, Räumlichkeit und Zeitlichkeit, gebunden. Der Raumsinn als reiner Formensinn enthält für sich allein die erforderlichen Mittel der Ausdrucksfähigkeit, um einen seelischen oder geistigen Gehalt zu versinnlichen; der Zeitsinn hingegen ist in seinen Ausdrucksmitteln zu arm, um ein selbständiges Gebiet der Schönheit zu konstituieren. Der Raumsinn oder reine Formensinn entfaltet in der Plastik ein eigenes Kunstgebiet, während der aus dem Zeitsinn entspringende Rhythmus nur als mitwirkender Bestandteil in andere Kunstgebiete eingeht, welche ihrem wesentlichen Gehalt nach durch den Sinnenschein gewisser Sinnesorgane bestimmt werden. Der Raumsinn und Zeitsinn und demgemäß auch der reine Formenschein und der Rhythmus haften nicht an dem Sinnenschein bestimmter einzelner oder ausschließlicher Sinnesorgane, sondern führen ein selbständiges Dasein im menschlichen Geiste, das nur durch die Anregungen der Sinneswahrnehmungen geweckt und genährt werden muß; sie sind als ursprüngliche Geistesanlagen zu betrachten, welche sich überall da reaktiv betätigen, wo sie durch geeignete Sinneseindrücke angeregt werden, und welche ihre Eigentümlichkeit eben in der räumlichen und zeitlichen Ordnung des Empfindungsmaterials bekunden. So kann der reine Formensinn durch alle Sinne geweckt und genährt werden, welche zur räumlichen Anordnung des zugeführten Empfindungsmaterials, d. h. zur Anschauungsbildung, nötigen, und der reine Zeitsinn kann durch alle Sinne geweckt und genährt werden, welche zur zeitlichen, rhythmischen Anordnung des zugeführten Empfindungsmaterials nötigen. Der reine Formenschein kann demgemäß vermittelt werden durch den Gesichtssinn oder durch den Tast- und Muskelsinn, der Rhythmus durch dieselben Sinne als Übermittler sukzessiver Eindrücke von regelmäßiger Folge und außerdem durch den Gehörsinn.

Der reine Formenschein bleibt derselbe, gleichviel durch welche Sinne er vermittelt wird; der Blinde kann ebensogut mit Hilfe seines Tast- und Muskelsinns modellieren, wie der Sehende mit Hilfe seines Gesichtssinns. Der reine Formenschein ist also unabhängig von der besonderen Beschaffenheit des Sinnenscheins, durch den er vermittelt wird, und nur insoweit von sinnlicher Wahrnehmung abhängig, daß es überhaupt irgendeiner räumlichen Sinneswahrnehmung bedarf, um sein Zustandekommen zu ermöglichen. Deshalb ist es ebenso falsch, den plastischen reinen Formenschein einseitig entweder dem Augenschein oder dem Tast- und Muskelgefühlsschein unterzuordnen, als es falsch ist, den Rhythmus einseitig entweder dem Ohrenschein oder dem Augenschein der Bewegung unterzuordnen; jeder von beiden bildet

Digitized by Google

ein selbständiges Element des Schönen, obwohl nur der erstere die ausreichende Ausdrucksfähigkeit besitzt, um für sich allein ohne Beihilfe anderer qualitativer Elemente von Sinnenschein auch ein selbständiges Gebiet des Schönen zu konstituieren.

Außer der Räumlichkeit und Zeitlichkeit gibt es keine dritte Form der reinen Sinnlichkeit vor und jenseits aller Erfüllung mit spezifischen Empfindungsqualitäten; wohl aber kann die zeitlose Räumlichkeit (oder Gestalt und Ort) und die raumlose Zeitlichkeit (oder bestimmte Sukzession der Veränderungen) sich miteinander verbinden zur zeitlichen Veränderung der Gestalt oder des Orts oder zur Sukzession von Gestaltsveränderungen oder Ortsveränderungen, mit einem Wort zur Bewegung. Dann wird der unräumlich-zeitliche Veränderungsrhythmus zum räumlich-zeitlichen Bewegungsrhythmus, der reine Formenschein zum rhythmisch bewegten Formenschein. Dieser kann weder durch den Gehörsinn noch durch den Tastsinn übermittelt werden, weil dem ersteren die Räumlichkeit, dem letzteren die Möglichkeit des stetigen Verfolgens von Orts- und Gestaltveränderungen fehlt, sondern nur noch durch den Gesichtssinn und, sofern der eigene Körper die rhythmischen Bewegungen vollzieht, auch durch den Muskelsinn. Im letzteren Falle verbindet sich jedoch das Muskelgefühl der rhythmischen Bewegungen so eng mit dem Gemeingefühl und individuellen Lebens- und Kraftgefühl, daß die Ablösung der subjektiven Erscheinung von der Realität des eigenen körperlichen Daseins und organischen Lebens unmöglich wird; der selbst ausgeführte Tanz kann deshalb nicht als ästhetischer Schein von dem Ausführenden perzipiert werden. Darum scheidet das Muskelgefühl als Übermittler rhythmischer Gestaltbewegung für die ästhetische Betrachtung aus, und es bleibt nur der Gesichtssinn übrig, welcher bei der Angabe des Rhythmus der Bewegung durch die Eindrücke des Gehörssinns nebenbei noch unterstützt werden kann. Der Gesichtssinn aber resorbiert den bewegten Formenschein in den Augenschein, während er dies mit dem ruhenden Formenschein nicht tut.

Dem ruhenden Formenschein (der Plastik) gegenüber hat der Formensinn vollständig Zeit, sich des Gesichtssinns zuerst als Vermittler der Gestalt zu bedienen, z. B. dieselbe mit dem Blick nach allen Richtungen zu durchlaufen und sie von allen Seiten der Reihe nach anzusehen, auf diese Weise die Gestalt in ihrer Dreidimensionalität völlig durchzubilden und endlich von dem ausgedienten Vermittler zu abstrahieren, um bei der reinen Form als solchen stehenzubleiben. Diese Zeit ist der Auffassung bei bewegten Formen nicht gegönnt; dieselben halten weder vor dem durchwandernden Blicke noch vor dem herumwandelnden Beschauer stand, sondern verändern sich in jedem Augenblick und beschränken den Zuschauer auf das stetige Verfolgen der wandelnden Gesichtswahrnehmungen, die er von dem einmal gewählten Standpunkt aus erhält. Farbloser Formenschein als bewegter wäre nur in einem mechanischen Figurentheater realisierbar, ein Unternehmen, das sich von selbst verbietet; denn der ästhetische Instinkt drängt bei dem bewegten Schein sofort auf die Farbe hin, woraus zu schließen, daß es der farbige Augenschein ist, in welchen der Formenschein, sobald er zum bewegten wird, aufzugehen sich bestrebt. Im Gebiet des Unorganischen wird der bewegte Formenschein sofort zum einäugigen zweidimensionalen Augenschein (bewegliche Nebel-

Digitized by Google

bilder, Chromatropen); im Gebiet des Organischen wird der bewegte Formenschein zum Schein der Lebendigkeit, und diese ist von leblosen dreidimensionalen Trägern nicht mehr in einer ästhetisch einigermaßen befriedigenden Weise auf mechanischem Wege realisierbar, sondern nur durch Zuhilfenahme lebendiger Träger. Infolgedessen verbindet sich bei dem bewegten Formenschein organischer Gestalten (und nur diese können ein tieferes ästhetisches Interesse beanspruchen) die Perzeption des künstlerischen ästhetischen Scheins der schönen Bewegungen allemal mit der Perzeption des Naturschönen in den sich bewegenden organischen Individuen, und da die letztere bei einzelnen Individuen vorzugsweise, bei größeren Gruppen ausschließlich auf die Ablösung des Augenscheins angewiesen ist (siehe oben S. 16), so zwingt sie die erstere, sich ebenfalls auf diesen zu beschränken. Deshalb geht tatsächlich der bewegte Formenschein im Augenschein auf; d. h. er geht in ihn ein, aber nicht in ihm unter, oder mit anderen Worten: der bewegte Formenschein ist nicht mehr ein selbständiges Gebiet des Schönen, sondern aufgehobenes Moment im Augenschein (oder im Phantasieschein) in demselben Sinne, wie der Rhythmus kein selbständiges Gebiet des Schönen für sich konstituiert, sondern nur als aufgehobenes Moment im Augenschein oder im Ohrenschein vorkommt. Alle Mimik und Tanzkunst rechnet mit dieser Tatsache und baut auf sie ihre Kunstgesetze (z. B. die reichere Entfaltung von Gruppen und Chormassen, sowie die Benutzung intensiver koloristischer Effekte, die leider der Plastik als dem ruhenden Formenschein versagt sind).

Wir haben also den ästhetischen Schein der reinen Anschauungsformen, soweit er ein selbständiges Gebiet des Schönen abgrenzen soll, auf den ruhenden Formenschein (der Plastik) zu beschränken und den bewegten Formenschein (der Tanzkunst und Mimik) bereits als eine Unterart des Augenscheins zu betrachten, welcher letztere demnach in Augenschein der Ruhe und Augenschein der Bewegung zerfällt. Aller ästhetische Schein, der nicht reiner Formenschein ist, muß ein durch sinnliche Empfindungsqualitäten erfüllter Formenschein sein, gleichviel ob diese die Anschauungsformen erfüllenden sinnlichen Empfindungsqualitäten aus der unmittelbaren Wahrnehmung oder aus der reproduktiven Phantasie stammen. Von den sinnlichen Empfindungsqualitäten der unmittelbaren Wahrnehmung kommen aus schon erörterten Gründen nur diejenigen des Gehörs und Gesichts in Betracht; wir werden also den mit Gesichtsempfindungen erfüllten Formenschein als Augenschein, den mit Gehörsempfindungen erfüllten Formenschein als Ohrenschein bezeichnen dürfen, und beiden den Phantasieschein gegenüberstellen.

Der Augenschein der Ruhe kann einäugig oder zweiäugig (stereoskopisch) sein, und nur aus Gründen der technischen Vereinfachung nimmt die Malerei für gewöhnlich von der Zweiäugigkeit des Scheins Abstand, weil die technische Erschwerung der Herstellung desselben außer allem Verhältnis zu dem dadurch zu erreichenden ästhetischen Gewinn stehen würde. Der Augenschein der Bewegung dagegen rechnet beim Beschauer auf Zweiäugigkeit der Perzeption, durch welche die Auffassung der Tiefendimension der Gruppen sowie der Vorwärts- und Rückwärtsbewegung der Tänzer sehr befördert und erleichtert wird, und es ist ein Mangel des Zuschauers, wenn derselbe sich mit

Digitized by Google

einem Auge behelfen will oder muß. Der (malerische) Augenschein der Ruhe und der (mimische) Augenschein der Bewegung können sich auch dergestalt miteinander verbinden, daß die für die mimische Bewegung zur Verfügung stehende Bodenfläche (Podium) durch Wände mit malerischem Schein abgegrenzt wird; diese Verbindung gibt dann den szenischen oder Bühnenschein. Der malerische Augenschein kann bis zu einem gewissen Grade auch den bewegten Augenschein organischer Träger abbilden oder nachbilden, nämlich vermittelst des Stroboskops; es fällt diese Nachbildung aber nicht in das Gebiet des malerischen Kunstschönen, sondern in dasjenige der technischen Nachbildung der naturschönen oder mimischen Bewegung, weil sie sowohl zu ihrer Herstellung wie zu ihrer einigermaßen vollendeten Vorführung der Präzisionsmechanik bedarf. Die Tatsache, daß mit Hilfe einer Serie von Augenblicksphotographien und mit Hilfe der elektrischen Augenblicksbeleuchtung einer solchen Serie vorbeieilender Bilder die optische Täuschung des bewegten Augenscheins sowohl einäugig als stereoskopisch in vollendeter Weise zu erzielen ist, darf an und für sich als interessant genug gelten, um Erwähnung zu verdienen. Weitere Arten des Augenscheins sind nicht möglich.

Der Ohrenschein zeigt uns ebenfalls zwei Arten, die sich zu einer Vereinigung zusammenfinden können, und diese beiden Arten verhalten sich zueinander gleichfalls wie Ruhe und Bewegung, obschon hier von räumlicher Bewegung nicht die Rede sein kann. Beide Arten des Ohrenscheins liefern dem Gehörsinn Empfindungskomplexe von wechselnden Klängen; aber während bei der einen Art jedes Klangelement des Komplexes während der Dauer seines Bestehens, d. h. bis zur Ablösung durch seinen Nachfolger, sich selber gleichbleibt, oder gleichsam ruhend verharrt, ist bei der zweiten Art jedes Klangelement selbst ein in sich veränderliches, der Ruhe und Stetigkeit ermangelndes. Bei der ersten Art des Ohrenscheins bezieht sich die Veränderung nur auf den Wechsel zwischen einem Klangelement und dem nächsten, und die Tonhöhe eines jeden ist fest in sich; bei der zweiten Art dringt die Veränderung in die Klangelemente des Sukzessionskomplexes selbst ein und macht ihre Tonhöhe gleitend. Die erste Art des Ohrenscheins ist die musikalische, die zweite die sprachmimische; neben beiden besteht als dritte die musikalische Sprachmimik oder der ausdrucksvolle Gesang, bei welchem zwar die Tonhöhe jedes Klangelements musikalisch bestimmt ist, aber im Wechsel der Tonfärbung, der Dynamik und durch gleitende Verbindung von Nachbartönen nach Art der deklamatorischen Sprachmimik gemodelt wird.

Die natürliche Einheit des Augen- und Ohrenscheins stellt sich dar in den ausdrucksvollen Bewegungen des Organismus, von denen der die Oberfläche des Körpers verändernde Teil dem Gesicht, der die Stimmorgane betreffende Teil dem Gehör wahrnehmbar wird. Dieser Augen-Ohren-Schein ist erst die volle und ganze Mimik, und zwar entweder Sprachgebärdenmimik (Schauspielkunst) oder Gesanggebärdenmimik (Operngesangskunst). Neben diesen natürlichen Einheiten stehen künstliche Verbindungen wie diejenige zwischen dem rhythmisch bewegten Augenschein des Tanzes und dem rhythmischen Ohrenschein der Musikbegleitung.

Die bisher besprochenen Arten des ästhetischen Scheins, nämlich der reine Formenschein, der Augen- und Ohrenschein, gehören zum Sinnenschein d e r

Digitized by Google

Wahrnehmung, sei es zum rein formalen Wahrnehmungsschein, wie der reine Formenschein der Plastik, sei es zum materialen*) Wahrnehmungsschein sowohl des Auges wie des Ohres. Es bleibt nun bloß noch das letzte Gebiet des ästhetischen Scheins übrig, welches auf Wahrnehmbarkeit verzichtet, und, wie es rein innerhalb der Phantasie des Künstlers verharrt, so auch sich damit begnügt, die Bedingungen zur Reproduktion in der Phantasie anderer Menschen verbürgt zu erhalten. Auch den Wahrnehmungsschein der bisher genannten Arten produziert der Künstler zunächst als Phantasieschein, aber von vornherein mit der Absicht, daß er nicht Phantasieschein bleiben, sondern Wahrnehmungsschein werden soll, und darum auch nicht nach den eigentümlichen Gesetzen des Phantasiescheins, sondern sofort nach Maßgabe der Gesetze von derjenigen Art des Wahrnehmungsscheins, in welche übergeführt zu werden der Phantasieschein bestimmt ist. Hier ist also der Phantasieschein nur Vorstufe, vorläufiger Entwurf, Plan und Skizze zu dem Wahrnehmungsschein, in welchem der ästhetische Schein seine eigentliche und endgültige Gestalt erreicht; in dem Phantasieschein im engeren Sinne, in dem der Poesie hat hingegen der ästhetische Schein bereits seine definitive Gestalt erreicht, und es kommt nur noch darauf an, die Bedingungen seiner Reproduktion sowohl für den Künstler selbst wie für andere Menschen sicherzustellen. Der ästhetische Schein der ersten Art hat sein Wesen und seine Eigentümlichkeit darin, Wahrnehmungsschein zu sein, und daß er einmal Phantasieschein im Künstler war, bevor er Wahrnehmungsschein wurde, gehört nur den embryonalen Vorstufen seiner Entstehungsgeschichte an; der ästhetische Schein der letzten Art ist allein spezifischer Phantasieschein, denn er will und kann gar nichts anderes sein und werden als dies. Hierdurch scheidet er sich als eine besondere Gattung von allen übrigen Arten des ästhetischen Scheins ab, und diese erscheinen nur als Arten der Gattung des Wahrnehmungsscheins, welcher der Gattung des poetischen Phantasiescheins gegenübersteht.

2. Die ästhetischen Scheingefühle

a) Die ästhetischen Scheingefühle im Unterschied von den realen Gefühlen

Hiermit wäre dasjenige erledigt, was über den ästhetischen Schein in seiner ersten, unmittelbar gegebenen Gestalt als Wahrnehmungsschein oder Phantasieschein zu sagen ist. Wir haben nunmehr noch die psychologische Wirkung des ästhetischen Scheins, d. h. die ästhetischen Gefühle, zu betrachten und uns zu überzeugen, daß das Schöne ebensowenig in diesen Gefühlen wie in den realen Dingen, ebensowenig in den Wirkungen wie in den Ursachen des ästhetischen Scheins, sondern nur in diesem selbst zu suchen und zu finden ist, und daß der ästhetische Schein als Grundbegriff der gesamten Ästhetik ebensowenig durch denjenigen des ästhetischen Gefühls wie durch denjenigen der Bildlichkeit oder der Anschauung ersetzt oder verdrängt werden kann. Wir

*) Ich setze hier „materialen" statt „materiellen" als Gegensatz zu „rein formalen", um jeder Verwechselung zwischen der „Materie der Empfindung" (im Gegensatz zur reinen Anschauungsform) mit der materiellen äußeren Ursache dieser Empfindung vorzubeugen.

Digitized by Google

werden dabei aber auch zugleich erkennen, daß die durch den Schein geweckten Gefühle diesem selbst eine wesentliche Bereicherung zuführen und dadurch erst den Akt der ästhetischen Perzeption zu seiner Vollendung bringen, mit andern Worten, daß der volle und ganze ästhetische Schein, wie er uns als Ergebnis der vollendeten ästhetischen Auffassung entgegentritt, ein durch die Rückprojektion der von ihm ausgelösten Gefühle erfüllter und bereicherter Schein ist.

Das psychologische Grundgesetz für die Wirkung des ästhetischen Scheins lautet: „Überall, wo der ästhetische Schein adäquater Ausdruck eines seelischen oder geistigen Gehalts ist, ist er geeignet, diejenigen idealen Scheingefühle hervorzurufen, deren reale Analogie durch die objektiv-reale Erscheinung des nämlichen seelischen oder geistigen Gehalts hervorgerufen werden würden." Dieses Gesetz gilt sowohl für diejenigen Fälle, in welchen es, wie in der bildenden Kunst, Mimik und Poesie, korrespondierende objektiv-reale Erscheinungen des nämlichen seelisch-geistigen Gehalts geben kann, als auch für diejenigen Fälle, in denen es solche korrespondierende Realitäten nicht gibt. Für die ersteren Fälle läßt sich das Gesetz einfacher so fassen: „Überall, wo eine Realität oder objektiv-reale Erscheinung geeignet ich, bestimmte reale Gefühlswirkungen in dem mit ihr in reale Beziehung Tretenden auszulösen, da ist der von dieser Realität abgelöste oder ihr künstlerisch entsprechende ästhetische Schein geeignet, die nämlichen Gefühle, aber als ideale ästhetische Scheingefühle, in dem ihn ästhetisch Auffassenden auszulösen."

In dieser Gestalt ist es leicht, das Gesetz empirisch zu konstatieren; man muß aber zu der Überlegung weitergehen, daß es nicht die phänomenale Realität als solche in ihrer materiellen Dinglichkeit ist, welche in dem mit ihr in reale Beziehung gesetzten Menschen reale Gefühle seelischer oder geistiger Art auslöst, sondern der seelisch geistige Gehalt, welcher in ihrer Realität sich als ein selbst realer, d. h. energisch wirkender offenbart. Der schönste weibliche Körper einer nach dem Bade Schlafenden wäre für den ihr Begegnenden in demselben Augenblick alles realen Liebreizes bar und zum Gegenstand des Schauders herabgesetzt, wo er bemerkte, daß ein Schlaganfall die Schlafende zur Leiche entseelt hat; so sehr ist es die den Körper belebende Seele, welche selbst in den anscheinend auf die bloße Leiblichkeit gerichteten sinnlichen Trieben das wahrhaft und allein Gefühlserregende ist. Man muß schon unter die geschlechtliche Sinnlichkeit hinab zu dem niedrigsten der sinnlichen Triebe, dem Nahrungstriebe, hinuntersteigen, um zu einem Gebiete zu gelangen, wo das sinnlich Angenehme der niederen Sinne von bloß materiellen Bedingungen abhängig ist; dieses Gebiet aber bleibt auch für so lange aus dem Reiche des Schönen ausgeschlossen, als nicht Fäden neu gesponnen werden, welche den bloßen Sinnenreiz mit dem seelischen Behagen wieder verbinden und zu einem (nebenbei durch formale Schönheit geadelten) Symbol oder Vehikel des letzteren herabsetzen.

Wie der ästhetische Schein zur entsprechenden objektiv-realen Erscheinung sich als ein Ideales zu einem Realen verhält, so verhält auch der im ästhetischen Schein versinnlichte seelisch-geistige Gehalt zu dem die objektiv-reale Erscheinung belebenden und durchwohnenden seelisch-geistigen Gehalt sich wie ein Ideales zu einem Realen, und deshalb muß auch die Gefühlswirkung des einen zu derjenigen des andern sich verhalten wie etwas Ideales zu etwas

Digitized by Google

Realem. Hierin liegt die notwendige Begründung jenes empirisch zu konstatierenden Gesetzes; mit ihr wird dasselbe aber auch über das bloß empirische Niveau hinaus zu einem wissenschaftlich begründeten Gesetz erhoben. Als solches gilt es auch für diejenigen Fälle, in welchen der unmittelbare empirische Vergleich der Wirkung des ästhetischen Scheins mit der Wirkung einer korrespondierenden Realität ausgeschlossen ist, weil es eine solche nicht gibt. Wir wissen auch hier, daß der ästhetische Schein (z. B. der musikalische Ohrenschein) etwas ebenso Ideales ist, wie der seelische Gehalt, welchen er versinnlicht, und müssen daraus schließen, daß auch die durch beides auszulösenden Gefühle nur ästhetisch-ideale Scheingefühle sein können, und daß, wenn es eine dem musikalischen Ohrenschein korrespondierende objektiv-reale Erscheinung gäbe oder geben könnte, diese imstande sein müßte, die nämlichen Gefühle als reale zu erwecken. Soweit der musikalische Ohrenschein durch Verbindung mit dem sprachmimischen Ohrenschein sprachmimische Ausdrucksmittel in den Gesang und durch diesen mittelbar wieder in die Instrumentalmusik aufgenommen hat, läßt sich auch hier diese Analogie empirisch bestätigen; der bei weitem größere Teil des musikalischen Gebiets entzieht sich jedoch einer solchen Bestätigung, und es bleibt bei diesem nichts übrig, als die richtige Deutung der von ihm unmittelbar empfangenen ästhetischen Gefühlseindrücke. —

Der Begriff der idealen Scheingefühle im Gegensatz gegen die realen Gefühle ist bisher in der Psychologie noch nicht bearbeitet worden, und zwar aus dem Grunde nicht, weil er der Psychologie nur von der Ästhetik überliefert werden konnte, die Ästhetik aber ihn bisher nur sporadisch erfaßt hat, ohne ihn in seiner vollen Bedeutung und Tragweite durchzubilden. Die Ästhetik ist seit Kant nicht im Zweifel darüber, daß alles Genießen des Schönen ein reell uninteressiertes Wohlgefallen sein müsse, welches jede reale Willensbeteiligung und Willensbefriedigung ausschließt, weil sonst das Gebiet des ästhetischen Genießens mit demjenigen des praktischen unterschiedslos zusammenfließen würde. Andererseits hat namentlich die Gefühlsästhetik dafür gesorgt, daß man jetzt allgemein anerkennt, wie wenig ein kaltes gefühlloses Anschauen das ästhetische Verhalten erschöpfen würde, weil dabei das Herz leer und ungerührt bliebe und von einem *Genießen* des Schönen überhaupt nicht mehr die Rede sein könnte; eine Ästhetik, die sich einmal dem Irrtum überlassen hat, daß alle und jede Gefühlsreaktion unästhetisch sei, sieht sich notwendig dahin gedrängt, allen seelischen und geistigen Inhalt, weil er ohne Gefühlserregung nicht vorkommen kann, aus dem Gebiete des Schönen hinauszuweisen, und in dem engherzigsten Formalismus zu stranden.

Das Gefühl, welches eine gemalte Schale mit appetitlichen Früchten oder ein gemaltes liebreizendes Weib im Beschauer hervorruft, darf nicht gleich Null sein, sondern muß seinem idealen Inhalt und seinem Lustcharakter nach *gleichartig* sein mit demjenigen Gefühl, welches die Schale mit wirklichen appetitlichen Früchten oder das lebende liebreizende Weib in dem Beschauer hervorrufen würden, und dennoch muß es von diesem *spezifisch verschieden* sein, wenn nicht die Kunst zum bloßen Sinnenreiz herabgewürdigt werden soll. Das ästhetische Gefühl muß genau so verschieden sein vom realen, wie der ästhetische Schein, der es hervorruft, verschieden ist

Digitized by Google

von der korrespondierenden Realität; es muß ebenso frei wie dieser von der Realität sein, und doch gleich diesem den ganzen idealen Inhalt in sich bergen, welcher in der korrespondierenden Realität zu finden ist. Es muß also gleichsam der ideale ästhetische Gefühlsschein sein, welcher dem analogen realen Gefühl korrespondiert unter Abstraktion von seiner Realität, es muß der ideale Widerschein oder das „Bild" des entsprechenden realen Gefühls sein.

Wäre die Entstehung dieses Gefühls ein Akt der Reflexion und Überlegung, so könnte man sagen, es sei die konditionale Antizipation des realen Gefühls für den eventuellen Fall der Begegnung der entsprechenden äußeren Realität; und zwar würde diese konditionale Antizipation teils durch Benutzung von Erinnerungen ähnlicher realer Erfahrungen, teils durch instinktive Vorahnung des noch Unerfahrenen konstruiert werden müssen. In der Tat wirkt Erinnerung an ähnliche Erfahrungen und instinktive Vorahnung des noch Unerfahrenen (z. B. des Liebeslebens in der noch unerschlossenen Knospe der Jugend) dazu mit, um diese idealen Scheingefühle psychologisch zu ermöglichen, aber nicht im Sinne bewußter Reflexion, sondern in demjenigen unbewußter Determination und Rumination; die ästhetischen Scheingefühle tauchen ebenso wie die realen bald undeutlicher, bald bestimmter aus dem unbewußten Grunde des Seelenlebens auf, ohne daß man sich über ihre psychologische Genesis unmittelbar Rechenschaft zu geben vermöchte. —

Die konditionale Antizipation eventueller Gefühle spielt auch außerhalb des Gebiets des Schönen sowohl im praktischen Leben wie in der psychologischen Forschung eine hochwichtige Rolle; der ganze Motivationsprozeß, soweit nicht bloß gegenwärtige sinnlich wahrgenommene Motive, sondern auch vorstellungsmäßige Motive in demselben mitwirken, beruht auf ihrer Voraussetzung. Ich kann nicht zwei Motive gegeneinander abwägen, ohne mir vorzustellen, wie ich bei Eintritt der fraglichen Ereignisse von jedem derselben gefühlsmäßig affiziert werden würde, und ich kann nicht mein Wohl gegen dasjenige meines Nächsten abwägen, ohne mir vorzustellen, mit welchen Gefühlen ich und er von den vorausgesetzten Vorgängen affiziert werden würde.

Die Gefühle, mit welchen die zu uns in Beziehung tretende Realität uns affizieren würde, können entweder reaktiver oder sympathischer Art sein; im ersteren Fall reagieren erst wir mit dem betreffenden Gefühl auf irgendwelche äußere oder innere Beschaffenheit oder Aktion der zu uns in Beziehung tretenden Realität, im letzteren Falle steckt das Gefühl schon in der uns begegnenden realen Individualität, und unser Gefühl ist nur ein sympathisches Nachklingen oder Mitklingen verwandter Gefühlssaiten in unserem Gemüt. Die sympathischen Gefühle sind selbst noch reale Gefühle, aber in der Mittelbarkeit ihrer Erregung unterscheiden sie sich doch beträchtlich von den durch die Sache selbst erregten reaktiven Gefühlen, d. h. sie sind schwächer als diese, neigen mehr als sie zur Vermischung und Verwechselung mit ästhetischen Scheingefühlen hin und bilden dadurch eine Art Übergangsstufe zwischen den reaktiven realen Gefühlen und den Scheingefühlen. Innerhalb des Gebietes der konditionalen Scheingefühle lassen sich wiederum die reaktiven und die sympathischen Scheingefühle unterscheiden, die sich an Stärke ähnlich zuein-

Digitized by Google

ander verhalten wie die reaktiven und sympathischen realen Gefühle; das Scheingefühl, mit welchem ich auf die Vorstellung einer mir zugefügten schweren Beleidigung reagiere, ist weit lebhafter als dasjenige, mit welchem ich die Vorstellung sympathisch begleite, daß einer dritten Person die gleiche Beleidigung vor meinen Augen zugefügt werde.

Diese konditionalen Scheingefühle können ihren praktischen motivatorischen Zweck auch dann erfüllen, wenn sie ganz matt und blaß sind; insofern sie aber mit sinnlich gegenwärtigen Motiven den Kampf aufzunehmen haben, werden sie um so wirkungskräftiger sein, je weniger abstrakt sie sind, je konkreter und lebendiger sie den Gefühlscharakter der vorgestellten Gefühle widerspiegeln. Dies können sie aber nur dadurch tun, daß sie selbst etwas von Gefühlscharakter an sich nehmen, ohne darum schon zu realen Gefühlen zu werden. Dieses An-sich-Nehmen des Gefühls von seiten der Vorstellung nennt man auch „Anempfinden" und spricht von Anempfindungen im Gegensatz zu wirklichen Empfindungen (wobei das Wort „Empfindung" die Bedeutung von „Gefühl" hat). Das konditionale Scheingefühl oder die Anempfindung besteht also in einem leisen Anklingen des realen Gefühlstons, welches genügt, um das Gefühl in seiner qualitativen Bestimmtheit dem Bewußtsein zu vergegenwärtigen, aber zugleich mit so geringer Intensität, daß dieselbe als eine reell nicht in Betracht kommende geäußert wird. Mit dem Bewußtsein der gegenwärtigen Freiheit von dem realen Gefühl als solchem verbindet sich die Antizipation, daß ein Gefühl von dieser nur markierten Qualität in einem bestimmten Energiegrade reell auflodern würde, wenn das reale Motiv dazu sich geltend machte; diese Antizipation des eventuellen Intensitätsgrades des realen Gefühls wird unbewußt als Scheinintensität in das konditionale Scheingefühl projiziert, und die so entstandenen Intensitätsunterschiede der Scheingefühle untereinander dienen dann wieder als empirischer Maßstab für das Bewußtsein, um sich über die Energieunterschiede der eventuellen realen Gefühle Klarheit zu verschaffen.

Die Anempfindung wird um so lebhafter und dem eventuellen realen Gefühl um so ähnlicher, je konkreter, farbiger, anschaulicher und lebendiger die Phantasie diejenigen Umstände und Ereignisse sich ausmalt, durch deren Eintritt das reale Gefühl hervorgerufen werden würde, d. h. je mehr die abstrakte konditionale Vorstellung zum konkreten Phantasieschein wird; man kann alsdann die entstandenen Gefühle auch „Phantasiegefühle" nennen, insofern sie dem Phantasieschein ihre Entstehung verdanken und sich zu den entsprechenden realen Gefühlen genau so verhalten, wie der Phantasieschein zu den von ihm abgespiegelten realen Ereignissen und Umständen. Es wäre aber schon zu weit gegangen, wenn man behaupten wollte, daß die Phantasie auch das Organ sei, welches die Anempfindungen oder Scheingefühle ebenso wie den Phantasieschein erzeugt; vielmehr bilden die durch den Phantasieschein hervorgerufenen nur diejenige spezielle Klasse unter den Scheingefühlen, welche im praktischen Leben allein motivatorische Bedeutung besitzt. Außerdem gibt es aber noch die anderen Arten Scheingefühle, welche nicht durch Phantasieschein, sondern durch ästhetischen Wahrnehmungsschein hervorgerufen werden und bei denen die Phantasie keine unmittelbar notwendige Rolle spielt, wenn sie auch durch Weiterspinnen der gegebenen Motive be-

Digitized by Google

fördernd auf die Gefühle wirken mag. Nicht aller Phantasieschein ist ästhetischer Phantasieschein, denn dazu gehört noch dessen Objektivierung durch sprachliche Fixierung im Dichtwerk; aber aller Wahrnehmungsschein ohne reales Korrelat ist ästhetischer Wahrnehmungsschein, denn die einzige scheinbare Ausnahme, die Traumbilder im Schlafe oder die krankhaften Halluzinationen im Wachen, haben eben das Eigentümliche, daß sie auf ein Ding an sich als auf ihre transzendent-reale Ursache transzendental bezogen werden, trotzdem ihnen keines zugrunde liegt, während der ästhetische Wahrnehmungsschein auf keines bezogen wird, obwohl ihm keines zugrunde liegt.

Wenn wir nun nicht annehmen wollen, daß auch für die durch den subjektiv-idealen Wahrnehmungsschein geweckten Scheingefühle die Phantasie das sie hervorbringende Organ sei, so werden wir dies auch schwerlich für die durch den Phantasieschein geweckten Scheingefühle behaupten können, sondern werden die letzteren nur in demselben Sinne mit Bezug auf ihre hervorrufende Ursache Phantasiegefühle nennen können, wie wir die letzteren ideale ästhetische Wahrnehmungsgefühle nennen können. Zu der ersteren Annahme haben wir aber gar keinen Grund, denn die Scheingefühle sind eine unmittelbare Reaktion der Seele auf den sinnlich dargebotenen ästhetischen Schein, und die Einschaltung der Phantasie als kausalen Zwischengliedes scheint hier irreleitend und gegenstandslos zu sein, da dasjenige, was beim Phantasieschein die Phantasie zu leisten hat, die Herstellung des Scheines selbst, hier ja schon durch die Wahrnehmung vor Eintritt der Phantasie geleistet ist. Nur deshalb verhalten die Scheingefühle sich wie Phantasieschein zur Wirklichkeit, weil der Phantasieschein eine Art des realitätslosen Scheines, nicht weil er ein Produkt der Phantasie ist; setzt man das Genus für die Spezies, mit welcher wir wegen des Ausgehens vom praktischen Leben zufällig diese Betrachtung begannen, so schwindet die Versuchung, die Gesamtheit der Scheingefühle den wirklichen Gefühlen als Phantasiegefühle entgegenzusetzen. Da aber konditionale Scheingefühle, wie oben gezeigt, auch außerhalb des ästhetischen Gebiets im praktischen Leben eine hochwichtige Rolle spielen, so werden wir diejenigen Scheingefühle, welche durch ästhetischen Schein (gleichviel ob Wahrnehmungs- oder Phantasieschein) hervorgerufen werden, noch als ästhetische Scheingefühle von den übrigen außerästhetischen praktischen Scheingefühlen unterscheiden und abgrenzen müssen.

Die außerästhetischen praktischen Scheingefühle haben das mit den ästhetischen gemein, daß sie sich nicht auf eine wirklich gegebene Realität, sondern nur auf einen subjektiv-idealen Bewußtseinsinhalt beziehen; aber beim praktischen Scheingefühle ist dieser Bewußtseinsinhalt der subjektiv-ideale Repräsentant einer hypothetischen Wirklichkeit, welcher deshalb fähig ist, das praktische Verhalten für den Fall der Verwirklichung der ins Auge gefaßten Möglichkeit zu bestimmen, während er im ästhetischen Scheingefühl eine von jeder Beziehung auf gegenwärtige, vergangene oder zukünftige Realität abgelöste, in sich selbständige, so aber auch objektivierte und fixierte, also in ihrer reinen Idealität völlig bestimmte und gegebene Größe ist. Indem die praktischen Scheingefühle mehr an die abstrakte Vorstellung eintretender Even-

Digitized by Google

tualitäten anknüpfen, die selten zur konkreten Anschaulichkeit der Phantasievorstellung durchgebildet sein wird, die ästhetischen Scheingefühle aber sich auf die konkrete Bestimmtheit des gegebenen ästhetischen Scheins stützen, haben letztere die konkrete Detailausführung und Farbigkeit vor den ersteren voraus, wogegen sie an Energie doch noch weit hinter diesen zurückstehen, weil ihnen die Beziehung auf die wenn auch nur eventuelle Verwirklichung fehlt, welche den praktischen konditionalen Gefühlen, namentlich bei der Furcht und Hoffnung betreffs der eignen Schicksale, eine ganz bedeutende Intensität verleihen kann. Nur in der Poesie, wo der Phantasieschein nicht unmittelbar gegeben, sondern nur durch sprachliche Anleitung zu seiner Reproduktion bestimmt ist, tritt eine Annäherung der ästhetischen Scheingefühle zu den praktischen ein; denn einerseits bleibt hier der Phantasieschein, wenn entweder die Dichtung kein vollendetes Kunstwerk ist, oder der Hörer eine mangelhafte Anlage zur Phantasiereproduktion besitzt, mehr oder minder abstrakt, und andererseits ist trotzdem die Poesie fähig zur Aufregung der mächtigsten Wogen des Gefühls. Stellt man diesen poetischen Scheingefühlen die praktischen konditionalen Gefühle eines phantasiebegabten Menschen gegenüber, welcher sich unwillkürlich die ins Auge gefaßten Eventualitäten intuitiv ausmalt und durchbildet, so wird die formelle Ähnlichkeit zwischen beiden sehr groß, und es bleibt — abgesehen von dem poetischen Abschluß der Begebenheitsreihe und der poetischen Versöhnung des ästhetischen Gefühlsablaufs — nur noch der Unterschied bestehen, daß der praktische Dichter seine Phantasiebilder und Gefühle stetig auf praktische Verwirklichungsmöglichkeiten bezieht, der rein ästhetische Dichter aber den Schein, sowohl der Phantasie wie des Gefühls, in seiner rein idealen Selbständigkeit und abgelöst von aller Realität nimmt. —

Ein psychologischer Hauptunterschied zwischen realen Gefühlen und Scheingefühlen besteht darin, daß erstere ein viel größeres Beharrungsvermögen besitzen als letztere, also, wenn sie einmal von der Seele Besitz ergriffen haben, diesen Besitz viel hartnäckiger zu behaupten streben und viel länger bewahren. Auch wenn sie durch Ablenkung der Aufmerksamkeit aus dem aktuellen Bewußtseinsinhalt zeitweilig verdrängt werden, dauern sie doch in den dunklen Tiefen des Gemüts fort, und drängen sich sofort von neuem an die Oberfläche, sobald die anderweitige Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit aufgehört hat, färben auch als „Stimmung" das Tun und Treiben des Menschen mit einem eigentümlichen Ton, der die Fortdauer des Gefühls im Hintergrunde zur Genüge beweist. Da das Beharrungsvermögen eines Gefühls seiner Intensität proportional zu sein pflegt, so muß bei den Scheingefühlen das Beharrungsvermögen viel geringer sein, weil ihre Intensität so sehr viel schwächer ist. Untereinander ist die Energie der ästhetischen Scheingefühle bis ins Feinste abgestuft, und zwar proportional den Intensitätsabstufungen der entsprechenden realen Gefühle untereinander; aber das Gesamtniveau der Intensität, auf welchem diese proportionalen Abstufungen der Energie aufgetragen sind, ist ungleich niedriger als in der Wirklichkeit. Es hat damit eine ähnliche Bewandtnis wie bei den Unterschieden der Leuchtkraft in der Wirklichkeit und in einem Gemälde; absolut genommen ist die Leuchtkraft des gemalten Himmels nach photometrischen Messungen viele hundertmal kleiner als die des wirklichen, aber weil auch alles übrige nach

Digitized by Google

dem der Malerei zur Verfügung stehenden Maximum von Leuchtkraft proportional abgestuft ist, kommt das Ganze in ein richtiges Verhältnis, so daß der Beschauer die Erniedrigung des Gesamtniveaus der Lichtintensität kaum bemerkt.

Weil nun die ästhetischen Scheingefühle infolge ihrer sehr viel geringeren Intensität auch ein sehr viel geringeres Beharrungsvermögen als die entsprechenden realen Gefühle haben, so sind sie auch einer viel schnelleren Verdrängung durch andere entgegengesetzte Gefühle fähig, lassen also einen viel rascheren Wechsel und Durchgang durch die verschiedenartigsten und entgegengesetztesten Gefühlsmodulationen zu, und verschwinden nach ihrer Verdrängung aus dem aktuellen Bewußtseinsinhalt auch sogleich aus der Seele, bis sie durch Wiederholung des ästhetischen Scheins zu neuem Leben erweckt werden. Es liegt auf der Hand, wie wichtig diese rasche Modulationsfähigkeit für die Künste der Veränderung und Bewegung werden muß, da sie erst in dem engen Rahmen eines übersichtlichen Kunstwerks die Zusammendrängung eines verwickelten Gefühlsablaufs gestattet, welcher in der Wirklichkeit lange Zeiträume beanspruchen müßte. Die Möglichkeit der Poesie und Musik beruht wesentlich auf der Zulässigkeit dieser dramatischen und lyrischen Konzentration, d. h. auf der leichten und rastlosen Verdrängbarkeit der ästhetischen Scheingefühle durch andere.

b) Die Verwechselung und Vermengung der ästhetischen Scheingefühle mit den realen

Wie eine Hauptgefahr für die Reinheit der ästhetischen Auffassung in der Verwechselung und Vermischung von ästhetischem Schein und Realität liegt, so auch in der Verwechselung und Vermischung von ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen. Wer den Anspruch erhebt, innerhalb der ästhetischen Sphäre zu stehen, der befindet sich in vollkommenem Irrtum darüber, wenn er mit realen Gefühlen, statt mit ästhetischen Scheingefühlen auf die gebotenen Vorstellungen reagiert. Wer z. B. des Nachts im Gebirge von einem heftigen Gewitter überrascht oder bei einer Seefahrt in kleinem Fahrzeug von plötzlichem Sturm überfallen wird, der steht ganz sicher außerhalb der ästhetischen Sphäre, sobald er sich vor den ihn bedrohenden Gefahren fürchtet oder ängstigt, und nur dann kann er das ihn umgebende Naturschauspiel ästhetisch genießen, wenn er unerschrocken und kaltblütig genug ist, um persönliche Gefahren nicht zu fürchten, und empfänglich genug für das Schöne ist, um über der Schönheit des Schauspiels das Vorhandensein von Gefahren ganz zu vergessen. Dabei würde er aber wiederum unfähig sein, in der Schönheit dieses Naturschauspiels zugleich die Erhabenheit ästhetisch aufzufassen, wenn er seinen Sinn der Furchtbarkeit der Erscheinung ganz verschlösse; denn wenn auch nicht alles Erhabene Furcht zu erwecken braucht, so muß doch dasjenige Erhabene, bei welchem die unermeßliche Überlegenheit der wirkenden Kräfte sich durch deren zerstörende Gewalt versinnlicht, notwendig als ein Furchtbares aufgefaßt werden, wenn seine Erhabenheit für die Auffassung nicht in der Hauptsache verlorengehen soll. Der Zuschauer muß also Furcht und Schrecken zwar als ästhetisches Scheingefühl in sich tragen,

Digitized by Google

aber ganz davon abstrahieren, daß er für seine Person von dieser furchtbaren Realität reell bedroht sei, also keinerlei reale Furcht für sich spüren. Die Möglichkeit der Erfüllung dieser Bedingung hängt davon ab, daß der Zuschauer imstande ist, von der Realität der Naturerscheinungen zu abstrahieren und sie als reinen ästhetischen Schein aufzufassen.

Ein anderes Beispiel sind Kampfspiele oder gymnastische Spiele. Kampfspiele, mögen sie nun zwischen Menschen oder zwischen Menschen und Tieren oder zwischen Tieren stattfinden, sollen ebenso wie gymnastische Spiele der Naturschönheit der Kämpfenden oder Turnenden ein geeignetes Feld zur Vorführung ihrer Kraft und Gewandtheit geben; sie sollen die Schönheit der Körperbewegungen, die imponierende Kraft der athletischen Muskelstärke und die Leichtigkeit und Grazie in der Überwindung der Schwierigkeiten veranschaulichen. Die Gefahr der Beschädigung oder der Verunglückung muß durch die Geschicklichkeit der Ausführenden oder anderweitige Vorkehrungen nach menschlichem Ermessen ausgeschlossen sein, wenn die Zuschauer eine rein ästhetische Befriedigung an den Spielen haben sollen. Sowie die Gefahr in den Vordergrund tritt, hört für den normalen Zuschauer die Möglichkeit auf, die Schaustellung mit rein ästhetischen Scheingefühlen zu verfolgen, und der Reiz des realen Mitgefühls an dem Ehrgeiz, dem Kampftrieb und der Mordgier der Kämpfer, oder der Reiz der Beklemmung vor dem vielleicht zu erwartenden Unglück raubt dem ästhetischen Interesse seinen Platz im Bewußtsein. Deshalb sind Gladiatorenkämpfe, Kämpfe zwischen Menschen und reißenden Tieren*), Stiergefechte, Hahnenkämpfe und halsbrecherische Akrobaten-Künste unästhetisch, und zwar um so unästhetischer, je mehr sie dazu angetan sind, durch Erweckung realer Gefühle dem Aufkommen ästhetischer Scheingefühle den Raum zu verlegen; auf den Gipfel der Schönheitswidrigkeit gelangen sie, wo die blutdürstige Mordgier der Kämpfer, die Todesangst und das röchelnde Verenden der Opfer allein noch das Interesse der Zuschauer gefangen nimmt.

Wenn in diesen Beispielen der Fehler schon in der Veranstaltung liegt, durch welche die Gefühle erregt werden, so kann in anderen Fällen der Fehler ausschließlich in dem Mangel an ästhetischer Anlage und Bildung in den Zuschauern liegen, so z. B. wenn einem bei der Betrachtung eines Stillebens von Eßwaren vor Appetit das Wasser im Munde zusammenläuft, oder wenn jemand die Abbildung nackter Frauengestalten in einer Gemäldegalerie aufsucht, um seine geschlechtliche Sinnlichkeit aufzuregen, oder wenn ein Ballettbesucher aus demselben Grunde nur erste Reihe des Sperrsitzes wählt. Wenn in den vorher erörterten Beispielen ein Naturschönes oder unfreies Schönes sich der ästhetischen Auffassung entzog, weil es den Beschauer nicht zur Abstraktion des ästhetischen Scheins von der ihn tragenden Realität gelangen ließ, so wird in diesen letzten Beispielen der ästhetische Schein als solcher dazu gemißbraucht, um sich durch dessen Beziehung auf eine wenn auch bloß fin-

*) Selbst die Schaustellung der Dressur wilder Tiere ist nur dann ästhetisch statthaft, wenn man den zweifellosen Eindruck empfängt, daß der Mensch durch ein Freundschaftsverhältnis zu den Tieren außer Gefahr gesetzt ist, aber unzulässig, wo die bloße Furcht der Bestien vor der Züchtigung dem Menschen zur Deckung dienen soll.

Digitized by Google

gierte Realität reale Gefühlserregungen zu verschaffen. Wo dieser Mißbrauch aus Mangel an Bildung und Verständnis für die Eigentümlichkeit der ästhetischen Auffassung entspringt (wie bei dem jungen Bauern, der zwar durch die Tizianische Venus an seine Liebste erinnert wird, aber der letzteren den Vorzug zuerkennt, weil er sie zugleich abdrücken könne), da hat die Verwechselung der realen und Scheingefühle etwas Harmloses, weil Unwillkürliches, und sie kann komisch wirken, wenn z. B. der szenische Schein beim Neuling reale Gefühle des Hasses und der Vorliebe für die Handelnden erweckt und sich in tätlichen Äußerungen Luft macht. Welcher Jüngling hätte so ganz und gar der Versuchung widerstanden, die tragische Heldin einer herumziehenden Provinzialbühne wegen ihrer überzeugenden Deklamation tugendhafter Phrasen für edler und unschuldiger zu halten als die muntre Liebhaberin, und eher für die erstere im stillen zu schwärmen, wenn auch die letztere ihm reizender erscheinen mochte?

Ähnlich wie mit den Gefühlen des Zuschauers ist es mit denen des darstellenden oder schaffenden Künstlers; wie bei der Perzeption, so auch bei der Reproduktion oder Produktion des Schönen wird die ästhetische Freiheit und Reinheit der Stimmung gefährdet, wenn an Stelle von ästhetischen Scheingefühlen reale Gefühle treten. Es ist bekannt, daß Dichter und Komponisten selbst dann, wenn sie ihre eigenen realen Gefühlserlebnisse zum Inhalt der künstlerischen Objektivation nehmen, doch erst die Periode der leidenschaftlichen Gefühlserregung überwunden haben müssen, bevor sie die volle Freiheit in der Beherrschung der künstlerischen Darstellungsmittel und für die künstlerische Umgestaltung und Idealisierung der eigenen Erlebnisse erreichen können; der reale Affekt muß verraucht sein, und nur die Erinnerung an die innere Erfahrung mit einem abgedämpften Gefühlstimbre, das sich der Scheinempfindung sehr nähert, wenn nicht gar mit ihr zusammenfällt, darf übriggeblieben sein. Ebenso wird man vom Schauspieler sagen dürfen, daß er die Leidenschaften, welche er an sich selbst erfahren hat, besser wird darstellen können, als solche, deren Ausdruck er nur an anderen beobachtet hat; aber weder wird ein zorniger Schauspieler im Augenblick des Affekts am besten den Zorn darstellen, noch ein leidenschaftlich Verliebter am vollendetsten eine Liebesszene mit seiner Geliebten spielen. Allerdings ist grade in der Mimik, wo die eigenen Gebärden und Sprachbewegungen das Mittel des Ausdrucks bilden, die körperliche Beziehung zwischen den Ausdrucksmitteln und dem Zentralorgan der Gefühle sehr viel enger als in irgendeiner anderen Kunst.

Wenn man allgemein sagen kann, daß die ästhetischen Scheingefühle eine gewisse Tendenz zur sympathischen Miterregung der entsprechenden realen Gefühle haben, welche mit ihrer Intensität wächst, so muß man anerkennen, daß diese Tendenz sich stärker im produktiven Künstler als im rezeptiven Zuschauer betätigen muß, weil in ihm die ästhetischen Scheingefühle, welche stark genug sein müssen zur Bestimmung der Produktion, durch den produzierten ästhetischen Schein nochmals eine rückwirkende Verstärkung erfahren. In keiner Kunst aber ist diese rückwirkende Verstärkung der produktiven ästhetischen Scheingefühle mächtiger als in der Mimik. Die Versuche an Somnambulen beweisen, daß die Aufnötigung einer bestimmten Gebärde den Zentralorganen nicht nur die Tendenz zur Vervollständigung dieser Gebärde durch korre-

Digitized by Google

lative mimische Beihilfen gibt, sondern auch die Tendenz, Reden und Handlungen im Sinne der aufgenötigten Gebärde durchzuführen, woraus man auf eine reale Gefühlserregung schließen muß. Daraus folgt mit einiger Wahrscheinlichkeit, daß jede charakteristische Gebärde auch im wachen Zustand im Zentralorgan die Tendenz zur realen Gefühlserregung auslösen wird, und daß nur die reflexhemmenden Ströme aus dem höchsten Zentrum des wachen Bewußtseins für gewöhnlich die Verwirklichung dieser Tendenz verhindern. Der Schauspieler, der sich ganz in seine Rolle hineinlegt und zeitweilig in ihr aufgeht, hat diese Hemmungsströme aus dem höchsten Willkürzentrum insoweit zu depotenzieren, als sie seiner Kunstleistung hindernd im Wege stehen; er erreicht nur dadurch die vollständige Totalität der Gebärdensprache und des sprachlichen Ausdrucksvermögens, daß er den ästhetischen Scheingefühlen den Übergriff in das Gebiet der realen Gefühle möglichst erleichtert. Insbesondere sind nur auf diesem Wege Wirkungen zu erzielen, welche nicht willkürlichen Muskelbewegungen unterworfen sind, z. B. das Erröten, Erblassen, Weinen; andere Ausdrucksmittel, die zwar äußerlich durch willkürliche Bewegungen nachzuahmen sind, erhalten doch erst auf diesem Wege ihre volle Natürlichkeit, z. B. das Lachen und Schluchzen.

Ohne diese Fähigkeit, die ästhetischen Scheingefühle ins reale Gefühlsleben übergreifen und hierdurch körperliche halb unwillkürliche Wirkungen als mimische Ausdrucksmittel auslösen zu lassen, dürfte kein Schauspieler in seinem Beruf das Höchste erreichen; wer von vornherein sich bloß auf mechanische Nachahmung des an anderen Beobachteten, auf Spiegelstudien und reflektierende Kombination legt, der wird vielleicht ein geachteter „denkender Schauspieler", eine wertvolle Stütze des Repertoirs und ein tüchtiger Regisseur werden können, aber niemals ein Schauspieler ersten Ranges. Die geniale Unmittelbarkeit der mimischen Produktion von innen heraus durch Übergriffe ins reale Gefühlsleben, d. h. durch leidenschaftliches Hineinlegen und Hineinfühlen in die Rolle ist unerläßliche Bedingung für den großen Mimen, aber doch auch nur als Durchgangspunkt, solange er Anfänger ist und die vollkommene Herrschaft über seine Kunst noch nicht errungen hat. Wer sein Leben lang auf diesem Standpunkt verharrt, der kann als genialer Künstler von hinreißender Verve bewundert werden, aber indem er den Ernst in das Spiel hineinzieht, reibt er sich selbst auf, erschöpft vorzeitig seine Kräfte, erniedrigt seine Leistung zum Naturprodukt seiner emotionellen Erregbarkeit und entbehrt der idealen Freiheit des echten Künstlers. Die Masse der Zuschauer mag die mimische Leistung als reinen ästhetischen Schein auffassen und glauben, daß der Künstler sie ebenso aus rein ästhetischen Scheingefühlen heraus gestalte, wie sie in ihnen nur ästhetische Scheingefühle auslöst; der echte Kunstkenner wird doch die Wirkung des „Theaterbluts" von der Hoheit wahren Künstlertums zu unterscheiden wissen und sich von dem genialen und berühmten Mimen enttäuscht abkehren und nach reineren Kunstgenüssen sehnen.

Das Übergreifenlassen der Scheingefühle ins Gebiet der realen Gefühle darf für den wahren Künstler, ganz ebenso wie die Beobachtung der Menschen und das Spiegelstudium, nur Durchgangspunkt sein, nur vorübergehendes Mittel, um von innen her dahinter zu kommen, wie es gemacht wird;

Digitized by Google

durch mehrjährige mimische Betätigung in dieser Lehrzeit muß er zu der Meisterschaft gelangen, daß er die übergreifende Erregung realer Gefühle entbehren und ausschalten kann, und daß die ästhetischen Scheingefühle in Verbindung mit dem Willen der mimischen Aktion genügen, um die entsprechenden Gebärden auszulösen. Erst wenn er dahin gelangt ist, hat er sich von seiner Naturgrundlage soweit als möglich unabhängig gemacht und jenen Gipfel der Kunst erklommen, von dem aus er mit voller Freiheit der Herrschaft über alle mimischen Ausdrucksmittel schaltet, während er selbst im klaren Äther der reinen ästhetischen Idealität verharrt und frei schwebend über seiner Rolle steht, anstatt mit seiner realen Persönlichkeit sich in dieselbe zu verlieren und in ihr zu versinken. So erst ist die Durchführung der Rolle für ihn ein „Spiel" im höchsten künstlerischen Sinne des Worts, während sie für den denkenden Künstler eine zusammengequälte Mühewaltung, für das naturalistische Genie eine ernste Arbeit und eine nervenzerrüttende gewaltsame Selbstversetzung aus seiner Persönlichkeit heraus in eine andere ist. Eine solche ideale Meisterschaft winkt aber nur demjenigen, der die geniale Naturanlage mit ästhetischer Durchbildung, unablässigem fleißigem Studium und denkender Künstlerschaft vereinigt, also weder die Miterregung realer Gefühle als Durchgangspunkt verschmäht, noch auch in ihr als dem letzten Ziel seiner Kunst stecken bleibt. —

Wenn die Verwechselung oder Vermengung der ästhetischen Scheingefühle mit den realen Gefühlen nur da Platz greifen kann, wo die Voraussetzung oder der Anspruch besteht, im Gebiet des Schönen zu sein, so kann die umgekehrte Verwechselung oder Vermengung nur da eintreten, wo man sich im Gebiet des realen Lebens bewegt, also auch das Recht hat, reale Gefühle zu erwarten und die Pflicht hat, mit der Münze realer Gefühle zu zahlen. Die ästhetischen Scheingefühle sind an und für sich ebensowenig unwahr zu nennen wie der ästhetische Schein, aber doch nur deshalb nicht, weil und insofern sie keinen Anspruch darauf machen, realistisch wahr zu sein, d. h. einer Realität zu entsprechen. Aber wie der ästhetische Schein zur Täuschung gemißbraucht werden kann, wenn er sich an Stelle einer Realität darbietet und für solche ausgegeben wird, so auch die ästhetischen Scheingefühle. Die Gefahr ist bei letzteren ungleich größer als bei ersteren; denn den ästhetischen Schein kann man wohl mit Absicht zur Täuschung anderer mißbrauchen, aber doch nur in ganz besonderen Ausnahmefällen, — die ästhetischen Scheingefühle können aber durch unwillkürliche Selbsttäuschung für reale Gefühle genommen werden und können dadurch das ganze Leben eines Menschen oder doch breite Gebiete desselben unwahr machen. Bei den konditionalen Scheingefühlen des praktischen Motivationsprozesses liegt diese Gefahr nicht vor, weil sie sich nur hypothetisch auf eine eventuelle Realität beziehen und im Durchschnitt doch zu abstrakt und blaß sind, um mit gegenwärtigen, aktuellen realen Gefühlen verwechselt zu werden; bei den ästhetischen Scheingefühlen ist die Gefahr viel größer, weil sie sich auf eine in voller konkreter Lebendigkeit gegebene Anschauung beziehen, welche als aktuell gegenwärtige perzipiert wird. Im ersteren Falle wird die Gegenwärtigkeit der repräsentativen Vorstellung gar nicht beachtet, weil sie nur als Repräsentant einer als vergangen oder zukünftig gewußten Realität fungiert, im letzteren Falle fehlt solche Beziehung

Digitized by Google

auf eine nicht gegenwärtige Realität, und statt dessen kann entweder die lebendige Aktualität des ästhetischen Scheins selbst sich die Stelle einer Realität anmaßen, oder aber der von der Naturwirklichkeit abgelöste ästhetische Schein und seine ideale Gefühlswirkung mit der ihn tragenden Naturwirklichkeit selbst und ihrer realen Gefühlswirkung verwechselt werden.

Wie schon bemerkt, haben die ästhetischen Scheingefühle, je lebhafter sie sind, desto mehr die Neigung, in die Sphäre des realen Gefühlslebens überzugreifen, und diese Übergriffe können so stark werden, daß sie auch da, wo der Betroffene vor der Verwechselung des ästhetischen Scheins mit der Wirklichkeit bewahrt ist, doch die heiße Sehnsucht danach erzeugen, den ästhetischen Schein durch die Wirklichkeit ersetzen zu können. Der symbolische Typus dieses Vorganges ist die Mythe von Pygmalion. Auch der poetische Phantasieschein erregt in Hörern oder Lesern, die sich enthusiastisch in ihn versenken, und noch mehr in dem Dichter selbst, gar leicht Übergriffe aus den ästhetischen Scheingefühlen in die realen Gefühle; wie oft ist der Dichter in die Heldinnen seiner Phantasie mehr oder weniger reell verliebt, und wie vielen Lesern hat Goethes Werther das Konzept ihres realen Gefühlslebens verrückt! Auch bei der Musik können wir diese Übergriffe beobachten, denn auf ihnen ruht die anfeuernde, kriegerisch begeisternde, wie die schmelzende, Tränen lösende Macht der Musik. Ohne diese Übergriffe wäre der Gebrauch oder Mißbrauch der Künste zu tendenziösen, außerästhetischen Zwecken des praktischen Lebens, z. B. zur Entflammung des Patriotismus oder des Freiheitsenthusiasmus oder der religiösen Begeisterung gar nicht zu erklären, denn die bloß idealen Scheingefühle würden so wenig zu bestimmten Handlungen motivieren, wie wir uns durch dieselben gedrungen fühlen, in die dramatische Aktion auf der Bühne einzugreifen. Alle praktischen Folgewirkungen der Kunst, sowohl die segensreichen wie die schädlichen, sowohl die geistigen wie die leiblichen, sowohl die moralischen wie die unmoralischen und moralisch indifferenten, werden erst ermöglicht durch das Übergreifen der ästhetischen Scheingefühle über ihre Grenze und die indirekte Miterregung realer Gefühle.

Am leichtesten kann diese Vermengung da unbemerkt bleiben, wo die Realität, auf welche sich das Gefühl bezieht, selbst keine sinnlich wahrnehmbare, sondern eine nur durch eine subjektive Idee zu erfassende ist, z. B. Vaterland, Gott und dergleichen; deshalb sind auch bei der patriotischen und religiösen Kunst diese Übergriffe sehr gewöhnlich, so gewöhnlich, daß sie kaum noch als außerästhetisch, als Grenzüberschreitungen des ästhetischen Gebiets beachtet werden. In dem Maße aber, als diese Übergriffe gewöhnlicher sind, liegt auch die Gefahr nahe, daß anstatt realer Gefühle des praktischen Patriotismus oder der religiösen Andacht, Erbauung und Hingebung die entsprechenden ästhetischen Scheingefühle eintreten, und diese Gefahr wird besonders dringlich, wenn bei der Feier patriotischer Feste oder religiöser Kultushandlungen die Kunst zur Verherrlichung mit herangezogen wird, um von den Übergriffen der erregten ästhetischen Scheingefühle für die realen Zwecke Nutzen zu ziehen. Denn wenn absichtlich die Wirkung des ästhetischen Scheins als tendenziöser Vorspann für die reale Gefühlserregung angestellt wird, so liegt es nicht so fern, daß auch solche Teilnehmer, bei welchen die realen patriotischen oder religiösen Gefühle nur schwach oder gar nicht vertreten sind,

Digitized by Google

sich einbilden, dieselben zu haben, indem sie die in ihnen erweckten ästhetischen Scheingefühle schon für solche ansehen. Der Nutzen dieser Vermengung besteht darin, daß die realen patriotischen und religiösen Gefühle eine Allgemeinheit zu besitzen scheinen, welche das Imposante ihrer Macht erhöht und dadurch die einzelnen fester an sie bindet; das Bedenkliche liegt aber darin, daß einerseits die Pflege der realen Gefühle (z. B. in der Religion) vernachlässigt und verfälscht wird, und daß andererseits (z. B. im Patriotismus) die Macht der vorausgesetzten Gefühle versagt, wo sie auf die ernste Probe anhaltender Opferwilligkeit gestellt wird. Deshalb ist besonders bei den religiösen Gefühlen auf eine strenge Sonderung der realen und der Scheingefühle, d. h. des Kultus und der religiösen Kunstübung zu sehen, wie ich schon anderwärts ausgeführt habe („Die Religion des Geistes" S. 36—44); denn gerade bei der Religion, wo es sich um das Tiefste und Wahrste des menschlichen Gemütslebens handelt, ist eine Selbsttäuschung mit ästhetischen Scheingefühlen doppelt gefährlich, weil die letzteren der praktischen Motivationskraft ermangeln, welche von den realen religiösen Gefühlen mit Recht im höchsten Maße erwartet wird.

Bei der Poesie, wo die reale Ursache des ästhetischen Scheins auf das vermittelnde Wort zusammengeschrumpft ist, bei der Musik, wo sie in Schafdärmen, Kalbfellen, Holz, Blech und Armbewegungen oder Brustmuskelbewegungen gesucht werden muß, oder bei der bildenden Kunst, wo sie in Stein oder Leinewand besteht, fehlt jede Versuchung, die ästhetischen Scheingefühle auf die dem ästhetischen Schein zugrunde liegende dingliche Realität zu beziehen, und es bliebe nur übrig, dieselben direkt auf die vorausgesetzten übersinnlichen Realitäten zu beziehen, welche in dem ästhetischen Schein ihre Darstellung finden (Vaterland, Gott, Jungfrau Maria usw.). Die Mimik ist die einzige freie Kunst, bei welcher naturschöne Personen als tragendes Material des ästhetischen Bewegungsscheins fungieren, und darum tritt hier bereits die Möglichkeit ein, die ästhetischen Scheingefühle, welche sie durch ihre Kunstleistungen erweckt haben, mißverständlich auf die realen Personen zu beziehen, wobei die übergreifende Erregung entsprechender realer Gefühle als ein die Gesamtheit der ästhetischen Scheingefühle zu sich nachziehendes und in sich auffaugendes Bindeglied dient. So erklärt es sich, daß Schauspieler, Sänger und Tänzer beiderlei Geschlechts den Nimbus der durch ihre Kunstleistungen erweckten Scheingefühle so leicht auch ihrer Person ums Haupt flechten, und daß sie als Menschen so viel von dem entleihen, was sie als Künstler gelten. Ganz besonders gilt dies für ihre Fähigkeit, Liebesgefühle zu erwecken, weil das in jedem normalen Menschen vorhandene und nicht in allen befriedigte Liebebedürfnis auf der Grundlage latenter Sinnlichkeit sehnsüchtig nach Gegenständen zur Anknüpfung für die Träume erotischer Phantasien ausspäht, und sich gar leicht überredet, in den die ästhetische Phantasie entflammenden Gestalten auch solche gefunden zu haben, welche geeignet sind, dem realen Liebebedürfnis in idealischer Weise zu genügen. Nur in dieser Verwechselung von realen und Scheingefühlen liegt die Entschuldigung für die unglaublichen Nachstellungen, deren sich die mimischen Lieblinge des Publikums auch in ihrem Privatleben zu erfreuen oder zu erwehren haben.

Nun kann aber auch der Fall eintreten, daß der Schauspieler von der

Digitized by Google

Möglichkeit dieser Verwechselung Nutzen zieht, d. h. den ästhetischen Schein der Verliebtheit im Leben mit den ihm von der Bühne geläufigen Ausdrucksmitteln vorspielt und dadurch absichtlich täuscht, um auf Grund des Glaubens an seine Liebe seiner Sinnlichkeit eine wohlfeile Befriedigung zu verschaffen. Dieser Mißbrauch des erregten Irrtums in dem Opfer ist auch dann einfacher Betrug, wenn das Opfer sich dazu gedrängt hat; die Sache liegt aber anders, wenn der Künstler durch die persönliche Erscheinung und die reale Gefühlserregung der ihm entgegenkommenden Person seine Phantasie entflammen läßt, sich in der ihm geläufigen Weise in das Gefühl gegen diese Person hineindenkt und hineinlebt, den Wunsch hegt, daß diese seine ästhetischen Scheingefühle reale Gefühle sein möchten, und weil er keine vorgezeichnete, sondern eine selbst gedichtete Rolle spielt, sich in die Selbsttäuschung wiegt, daß seine momentanen Gefühle reale seien. Je lebhafter die Phantasie des Mimen ist, d. h. je mehr dichterische Veranlagung er zugleich besitzt, und je stärker seine Sinnlichkeit im allgemeinen ist, desto leichter wird er in diese Selbsttäuschung verfallen, auch unabhängig davon, ob die bezügliche Person ihm von selbst entgegenkommt, wofern dieselbe nur ihrer Erscheinung und ihrem Wesen nach geeignet ist, die Phantasie zur Ausmalung erotischer Situationen und der von denselben erhofften Freuden anzuregen.

In ganz ähnlicher Lage befinden sich Dichter, bei welchen zwar die Vorspiegelung des mimischen Scheins der Gefühle weniger virtuos ausgebildet ist, deren Phantasie aber desto geübter und bereiter zur Ausmalung von Liebesverhältnissen ist, und welche zum Ersatz für die gröberen mimischen Ausdrucksmittel über feinere Verführungskünste verfügen, die bei zarter besaiteten Frauenherzen ihrer Wirkung noch sicherer sind. Jeder literarisch Bewanderte weiß, daß Dichter sehr oft die Anregung zu den glühendsten und innigsten Liebesliedern von Personen empfangen haben, zu denen sie in gar keinem oder doch rein freundschaftlichem Verhältnis standen; aber trotzdem dürfte es der weiblichen Eitelkeit sehr schwer fallen, von dieser abstrakten Kenntnis auch dann keine Ausnahme zu statuieren, wenn ein Dichter ihr derartige lyrische Ergießungen mitteilt, welche ersichtlich durch den Verkehr mit ihr hervorgerufen sind. Auch ohne dieses Hilfsmittel des direkten Ansingens kann ein Dichter durch den bloßen Schwung seiner Phantasie in Verbindung mit der ihm eigenen Beherrschung der Sprache Wirkungen auf weibliche Herzen ausüben, wie sie Othello durch die schlichten Referate über seine Kriegserlebnisse auf Desdemona hervorbrachte, und kann leicht den Schein einer realen Herzensglut hervorzaubern, welcher selten ganz seine Wirkung verfehlt. So ist es kein Wunder, daß die meisten Dichter, zumal wenn ihre Phantasie unter dem Sporn einer kräftigen Sinnlichkeit stand, sich in ihrer Jugend in einer fortwährenden Täuschung über den wirklichen Zustand ihres Herzens befanden, indem sie poetische Anempfindungen für reale Gefühle nahmen; das rasche Entschwinden der Scheingefühle, sei es beim aufgezwungenen Wechsel der Situation, sei es nach Erschöpfung der von der Phantasie aus dem Verhältnis zu ziehenden Nahrung, erklärt dann den äußerlich oft ganz unmotivierten Abbruch und den Schein der Unbeständigkeit und Herzlosigkeit. Ob es im besonderen Falle nicht noch herzloser gewesen wäre, den eingesehenen Irrtum aus Mitleid oder Ehrenhaftigkeit fort-

Digitized by Google

zuspinnen, ist nicht allgemein festzustellen; wirkliche Herzlosigkeit läßt sich nur dann behaupten, wenn vor lauter Abwechselung einander ablösender Phantasieverhältnisse ohne tiefere reale Gefühlsbeteiligung nicht bloß das Herz leer und die wahre Liebe ungenossen bleibt, sondern auch die Erfahrungen über die mehrfach stattgehabte Verwechselung fruchtlos bleiben und nicht von dem leichtsinnigen Brechen immer neuer Herzen abzuhalten vermögen.

Im allgemeinen kann man allerdings sagen, daß solche phantasiemäßige dichterische Veranlagung eine sehr gefährliche Mitgift fürs Leben ist, weil sie durch zu rasches Durchjagen aller Phasen eines Liebesverhältnisses in jedem Falle die reale Gemütsvertiefung desselben erschwert und in einer rasch aufeinanderfolgenden Reihe von Scheinverhältnissen den Individualfond der Liebefähigkeit in lauter Platzpatronen verpufft. Deshalb hat nicht bloß jeder Dichter und Schauspieler, sondern jeder Mensch mit dichterischer und schauspielerischer Veranlagung nicht bloß aus sittlichen Gründen sich vor solchen Scheinverhältnissen zu hüten, sondern auch im wohlverstandenen Interesse seines eigenen Lebensglücks; leider fällt nur diese Lehre fast immer auf unfruchtbaren Boden, weil während des Bestehens der Verwechselung auch der gute Glaube zu bestehen pflegt, daß es sich in diesem Falle wenigstens nicht um eine solche Verwechselung, sondern um wahrhaft reale Gefühle handle. Da sich beglaubigte Beispiele von gleichzeitigen Doppellieben fast ausschließlich bei Dichtern finden, bei welchen man allen Grund hat, die fragliche Verwechselung zu vermuten, so ist es wohl möglich, daß alle Doppelliebe bei Männern (denn bei Frauen ist sie überhaupt ausgeschlossen) nicht ohne Zwiespältigkeit des realen Gefühlslebens und noch weniger eine durch gleichzeitige Vielseitigkeit überlegene Liebesfähigkeit beweist, sondern nur eine Selbsttäuschung und eine Zwiespältigkeit der ästhetischen Scheingefühle des Phantasielebens. —

In der Liebe mischen sich bereits sympathische mit reaktiven Gefühlen, insofern einerseits nichts so sehr liebeerweckend und liebesteigernd wirkt als die vorausgesetzte Liebe des andern Teils und das Mitgefühl mit derselben, andererseits aber doch die Liebe zunächst ein reaktives Gefühl gegen die anderweitige Beschaffenheit des Liebreizenden und Liebenswürdigen ist. Nun stehen aber, wie schon oben bemerkt, die sympathischen realen Gefühle den ästhetischen Scheingefühlen um vieles näher als die reaktiven realen Gefühle, weil sie weniger intensiv sind und weil bei ihnen eine fiktive Selbstversetzung, eine Projektion des in der eigenen Seele geweckten Mitgefühls in die Seele des Fühlenden hinein stattfindet, also hier das reale subjektive Nachbild übersprungen, bloß als Repräsentant des Urbildes aufgefaßt, und nicht auf das eigene unmittelbar fühlende Subjekt, sondern auf das fremde, durch sein Gefühl dieses Mitgefühl erweckende Subjekt bezogen wird. Wie der Blinde sein Gefühl in der Spitze des tastenden Stabes zu haben glaubt, so der Mitfühlende in den unsichtbaren Fühlfäden, die er in die Seele des sein Mitgefühl Erregenden hinüberstreckt, so daß er in seinem eigenen Gefühlszustand unmittelbar den des andern zu erfassen glaubt. Während die realen reaktiven Gefühle zunächst als Maßstäbe des e i g e n e n subjektiven Gefühlszustands aufgefaßt werden, werden die realen sympathischen Gefühle sogleich als Maßstäbe eines f r e m d e n Zustands gedeutet; das eigene Gefühl wird also nicht

Digitized by Google

als das genommen, was es unmittelbar ist, sondern nach dem, was es über das Objekt anzeigt. Dasselbe geschieht aber auch in den ästhetischen Scheingefühlen; sie werden nicht als Symptome für den eigenen Zustand des Subjekts, sondern als solche für die durch sie mittelbar perzipierte Beschaffenheit des Objekts interpretiert.

Bei reaktiven Scheingefühlen ist diese Vermittelung eine mehr indirekte, sie zeigen nur die Beschaffenheit des Objekts als eines gefühlserregenden an, wobei zunächst dahingestellt bleibt, ob diese Erregungsfähigkeit in einer körperlichen oder geistigen, einer charakterologischen, intellektuellen oder Gemütsbeschaffenheit, in einer bloßen Anlage oder in einer Funktion (und in welcher Art von Funktion) ihren Sitz hat. Bei sympathischen Scheingefühlen aber fällt der Gefühlszustand des mitfühlenden Beschauers mit dem Gefühlszustand seines Objekts der Art nach zusammen; der erstere schaut den in ihm erregten Gefühlszustand in das letztere hinein, und glaubt ihn unmittelbar aus diesen heraus zu perzipieren. Während die Verwechselung und Vermengung von reaktiven realen Gefühlen und reaktiven Scheingefühlen durch das verschiedene Verhalten des Subjekts in der Deutung seines Gefühlszustandes in bezug auf das Objekt in beiden Fällen immerhin erschwert ist, — während die Verwechselung von reaktiven realen Gefühlen und sympathischen Scheingefühlen sowie von sympathischen realen Gefühlen und reaktiven Scheingefühlen durch die Heterogenität des Inhalts für gewöhnlich nahezu ausgeschlossen erscheint, ist die Verwechselung und Vermengung von sympathischen realen und Scheingefühlen durch die Identität des Inhalts und das gleichmäßige Verhalten des Subjekts in der Deutung und Projektion seines Gefühlszustandes in das Objekt ungemein erleichtert. Demgemäß sehen wir auch in der Erfahrung, daß nirgends so schwer zwischen realen und Scheingefühlen eine scharfe Grenze zu ziehen ist, als auf dem Gebiet der sympathischen Gefühle.

Wo man es mit einem starken entschiedenen Mitleid zu tun hat, das durch Handlungen seine Motivationskraft erweist, kann natürlich kein Zweifel bestehen; aber ein solches ist nicht eben allzuhäufig, wenigstens bedarf es der sinnlichen Anschauung eines ungewöhnlichen Leids, um es Fremden gegenüber mit Sicherheit zu erzeugen, oder es bedarf anderweitiger gemütlicher oder sittlicher Gefühle, welche das Zustandekommen realen Mitleids erleichtern, wie Liebe, Dankbarkeit, Pietät, Patriotismus, Pflichtgefühl, Großmut, solidarische Gemeinschaft in Familie, Landsmannschaft, Konfession usw. Wo das Mitgefühl ohne sinnliche Anschauung rein auf sich selbst angewiesen ist, da wird es sich selten über ein ästhetisches Scheingefühl erheben, das als solches motivationsunkräftig bleibt; ja sogar, wo man genötigt ist, das Leid mit anzusehen, ohne helfen oder dem Anblick entfliehen zu können, da wird man gegen die Unlust des Mitleids sich nicht besser wehren können, als indem man den Vorgang als bloßes Schauspiel, als ästhetischen Schein abgelöst von der Realität, betrachtet. Diese Kunst üben aber unwillkürlich auch solche aus, die zwar helfen könnten, aber aus Selbstsucht und Mangel an Opferbereitschaft nicht helfen wollen; es ist die bequemste und allgemein geübte Art, sich mit dem überall uns umgebenden Elend des Daseins und Jammer des Lebens abzufinden. Hat man sich erst darauf ein-

Digitized by Google

geübt, die Unlust des Mitleids durch Abschwächung desselben in ein bloßes Scheingefühl abzustumpfen und sich vom Halse zu schaffen, so hat man nicht bloß keinen Grund mehr, dem Anblick der Leiden, die man nicht abstellen kann, aus dem Wege zu gehen, sondern man kann nun unbehelligt von der Unlust des Mitleids dem ästhetischen Reiz des von der Wirklichkeit abgezogenen ästhetischen Scheins sich hingeben, und die im Mitleid enthaltenen Lustmomente ungestört auf sich wirken lassen, welche in der Kontrastlust der eigenen Leidfreiheit und in der Erregung der Grausamkeitswollust bestehen. Letztere wird natürlich in diesem Falle auch nur als ästhetisches Scheingefühl erregt; hat sich aber der Mensch erst einmal an den Genuß der Grausamkeitswollust im ästhetischen Schein derart gewöhnt, daß die Lust dieses Bestandteils für sich allein die Unlust des Mitleids überwiegt, dann kann er auch die Ablösung des ästhetischen Scheins von der Wirklichkeit wieder fallen lassen und sich an die Wirklichkeit selbst halten.

So führt der Kultus des Mitgefühls durch die in ihm liegende Tendenz zur Verwechselung von realen und Scheingefühlen zu einer stufenweisen Anzüchtung der realen Grausamkeitswollust, um deren willen schließlich auch die Unlust des realen Mitleids mit in den Kauf genommen wird, d. h. zur Anzüchtung des bösartigsten, teuflischen Auswuchses in der menschlichen Natur. Diese Verirrung in moralische Depravation tritt um so leichter ein, je größer die Rolle ist, welche das Mitgefühl im Motivationsprozeß eines Individuums spielt, je mehr dessen Pflege durch Sitte und herrschende Moraltheorie begünstigt wird, und je mehr durch schlechte Kunstprodukte das ästhetische Mitgefühl zur Rührseligkeit, Tränenschwelgerei und körperlichen und geistigen Marterwollust korrumpiert ist. Der Schutz gegen diese Entartungsgefahr liegt neben der erforderlichen Berichtigung der Moraltheorien und der Beseitigung ungesunder Kunstprodukte in der Aufklärung über den prinzipiellen Unterschied zwischen realen und ästhetischen Scheingefühlen und in der Übung ihrer strengen Sonderung. Dieselben Damen, welche sich in einem Rührstück so recht mit innigstem Behagen satt weinen, d. h. ihr ästhetisches Scheinmitleid ins Gebiet des realen Mitleids übergreifen lassen, die sind es auch, die im Kaffekränzchen mit dem innigsten Behagen die Leiden ihrer Mitmenschen bis ins kleinste durchklatschen, ohne an eine Abhilfe auch nur im Traum zu denken, d. h. statt mit gefordertem realem Mitgefühl mit ästhetischem Scheingefühl Zahlung leisten*). —

Eine einseitige Moraltheorie kann nicht bloß durch Überschätzung des Mitgefühls einer Verwechselung und Vermengung von realen und ästhetischen Scheingefühlen Vorschub leisten, sondern in fast noch höherem Grade als ästhetische Moral, d. h. entweder abstrakt genommen als Moral des Geschmacks, oder möglichst konkret verstanden als Moral einer künstlerischen Ausgestaltung des eigenen Lebens**). Die Geschmacksmoral beruht auf der Gefälligkeit und Mißfälligkeit der Erscheinung und kommt deshalb gar leicht dazu, den sittlichen Wert nach der Erscheinung als solcher, abgesehen von der

*) Vgl. hierzu: „Das sittliche Bewußtsein", 2. Aufl., S. 184—202: „Das Moralprinzip des Mitgefühls". — Ferner „Moderne Probleme" Nr. II: „Unsere Stellung zu den Tieren".

**) Vgl. „Das sittliche Bewußtsein", 2. Aufl., S. 98—108 u. 184—140.

Digitized by Google

in ihr steckenden Realität, d. h. nach dem ästhetischen Schein zu bemessen. Sobald der Mensch sich aber hauptsächlich darum bemüht, den ästhetischen Schein seines Auftretens, Benehmens und Gebahrens gefällig zu gestalten, so versäumt er gar leicht über dem Schein das Wesen, über der Schale den Kern, über den Äußerlichkeiten das Innere, welches sie vorspiegeln. So tritt z. B. die Höflichkeit an Stelle des Zartgefühls, die äußerliche Reserviertheit an Stelle der innerlichen Zurückhaltung, die Würde an Stelle des Stolzes, die Schmeichelei der Rede an Stelle der gewinnenden Artigkeit, die Selbstverkleinerung an Stelle der Bescheidenheit, die konventionelle Lüge an Stelle der rücksichtsvollen Wahrhaftigkeit, das Zeremoniell an Stelle der Achtung und Ehrung fremden Wertes, die Courmacherei an Stelle des ritterlichen Verhaltens gegen das schwache Geschlecht, der prahlerische Prunk an Stelle eines der wirtschaftlichen Lage entsprechenden Komforts, die theatralische Ostentation an Stelle eines mutigen, aber auch seine Grenzen innehaltenden Selbstvertrauens. Auch wenn die Ingredienzien des ästhetischen Scheins der Selbstdarstellung mit noch so feinem Geschmack gemischt und unter Vermeidung alles Einseitigen und Übertriebenen zu einem harmonischen Gesamteindruck abgestimmt sind, so bleibt doch dieser ganze Schein hohl und leer, solange es nur auf Gefälligkeit der Erscheinung abgesehen ist, und es an jeder tieferen Grundlage innerer Sittlichkeit fehlt. Darum ist die Geschmacksmoral vortrefflich, wo sie als letzte und zarteste Blüte den Baum der Sittlichkeit schmückt und verfeinert, aber höchst gefährlich, wo sie dessen festen Stamm mit seinem Geäst ersetzen soll.

Denn die Gewöhnung daran, bei allem Tun und Treiben nur auf die Gefälligkeit des von der eigenen Person ausgehenden ästhetischen Scheins zu achten, verführt notwendig dazu, die realen Gefühle, welche im normalen Motivationsprozeß das Verhalten bestimmen, zu ästhetischen Scheingefühlen abzudämpfen, welche die Regelung des Scheins nicht nur ebensogut, sondern weit bequemer, affektloser, selbstbeherrschungsvoller, abgeglätteter, harmonischer, anschmiegsamer und wandelbarer bewirken, als die soviel schwerfälligeren realen Gefühle. Wenn die letzteren samt den Grundsätzen der Vernunftmoral dem Lebenskünstler nicht als eine von vornherein feststehende, in ihrem Bestand unantastbare Grundlage gelten, welche er nur ausschmücken darf, ohne an ihr zu rütteln, dann wird er notwendig suchen müssen, sich dieses die Anbequemung des ästhetischen Scheins an die gegebenen und wechselnden Verhältnisse erschwerenden Lebensballastes möglichst bald zu entschlagen und nur noch mit ästhetischen Scheingefühlen zu spielen. Das sittliche Gefühl selbst wird ihm dann ebensosehr zu einem ästhetischen Scheingefühl, wie etwa das religiöse oder patriotische, wie die Liebe und das Mitgefühl, das ganze Leben wird zu einem Spiel, in welchem auch er eine Rolle zu spielen hat, und zwar sie möglichst graziös und effektvoll zu spielen wünscht.

Wer die ästhetische Auffassung für die höchste hält und sie namentlich der praktisch-ethischen für überlegen erachtet, der kann gar nicht umhin, diese Auflösung alles Lebensernstes in Spiel, diese Umwandlung aller praktischen Tätigkeit und realen Tüchtigkeit in schauspielerische Virtuosität und diese Verflüchtigung des realen Gefühlslebens in ästhetische Anempfindelei für den höchsten erreichbaren Standpunkt zu erklären, der den Menschen den leichthin-

Digitized by Google

lebenden Göttern des Olymps so nahe als überhaupt möglich rückt. Wer hingegen in diesem Verschlingen aller Lebenssphären durch die ästhetische eine Aushöhlung der Realität, eine Verödung und Entleerung des Lebens von seinem wahren Gehalt erblickt, wer überzeugt ist, daß die so erzielte Fratze der Realität ebensosehr an jeder ernsten Probe zerschellen und ihre nichtige Hohlheit erweisen muß, wie sie an dem Ernst der nüchternen täglichen Arbeit der weitaus größten Mehrzahl der Menschen ihre tatsächliche Unhaltbarkeit erweist, der wird daraus die Dringlichkeit einer scharfen Abgrenzung der ästhetischen Sphäre von den realen Sphären erkennen und die Notwendigkeit einsehen, zur Vorzeichnung und Aufrechterhaltung dieser Grenze den Unterschied zwischen ästhetischem Schein und Realität einerseits und zwischen ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen andererseits sich möglichst klarzumachen. Diese Untersuchung war deshalb weder überflüssig, noch außerhalb der Grenzen einer Ästhetik fallend, sondern von entscheidender Wichtigkeit für die fundamentale Bestimmung der Grenzen des ästhetischen Gebiets.

c) Die Projektion der ästhetischen Scheingefühle in den Schein

Wir haben oben gesehen, daß das Abstrahieren des anschauenden oder empfindenden Subjektes von sich selbst und seinem realen Interessenkreise unerläßliche Bedingung für das ästhetische Verhalten ist; dieses Abstrahieren wird aber unmöglich gemacht, wenn reale Gefühle sich unter die ästhetischen Scheingefühle einmengen oder gar dieselben verdrängen; denn die realen Gefühle berühren immer mehr oder weniger den realen Interessenkreis des Subjekts. Nur dadurch, daß die vom ästhetischen Schein hervorgerufenen Gefühle ideale Scheingefühle sind, bleibt die Möglichkeit offen, am Schönen ein „interesseloses Wohlgefallen" zu haben. Das Schöne ist nicht interesselos im idealen, wohl aber im realen Sinne des Worts; ohne ideales Interesse ließe das Schöne uns so gleichgültig, daß wir uns gar nicht um dasselbe kümmern würden. Die Vereinigung dieser idealen Gefühlserregungen mit der Ausschließung des realen Interessenkreises ist nun eben durch die ästhetischen Scheingefühle ermöglicht; jede Seite des Gemüts kann vom ästhetischen Schein angeschlagen werden, und doch wird keine von ihm in reale Erregung gesetzt. Alle Modulationen der Stimmungen, Affekte und Leidenschaften können durchlaufen werden, ohne daß an dem realen Gemütszustand des Hörers etwas geändert wird. — Nur die ideale Scheinhaftigkeit der ästhetischen Anempfindungen macht es möglich, die durch den ästhetischen Schein zuwege gebrachte Ablösung von aller Realität, auch der des eigenen Subjekts, trotz der von ihm hervorgerufenen Gefühlsschwingungen festzuhalten; denn wären die ästhetischen Scheingefühle nicht ideale Scheingefühle, sondern reale Gefühle, so wären sie dermaßen unabtrennbar von der Realität des fühlenden Subjekts, daß das Verschwundensein des letzteren ein Ende hätte, und es sich als reales wieder hervordrängte mit allen seinen realen Lebensinteressen. Auch die ästhetischen Scheingefühle sind mit einem Subjekt untrennbar verknüpft, aber nicht mit dem realen Subjekt, sondern mit einem idealen, fingierten, imaginären Subjekt, einem Schein-Ich, daß die in der Luft schwebenden Scheingefühle

Digitized by Google

im Lichte des Bewußtseins gleichsam wie einen Schatten hinter sich werfen. Dieses Schein-Ich ist in demselben Sinne bloß der ideale Widerschein oder ästhetische Reflex des realen Subjekts, wie die Scheingefühle es von den entsprechenden wirklichen Gefühlen sind; deshalb ist auch dieses Schein-Ich ebenso ablösbar von der realen Subjektivität des Beschauers wie die Scheingefühle, und die Scheingefühle erscheinen darum nicht weniger als frei in der Luft schwebend, weil sie den Schatten dieses Schein-Ich mit sich führen. Dieser Schatten, dessen sie sich nicht entäußern können, hindert darum auch nicht, daß sie in den ästhetischen Schein hinausprojiziert werden; aber es ist zu beachten, daß ihr Schatten ihnen folgt und mit ins Objekt hineinprojiziert wird. Die Ablösung des Schein-Ichs vom realen Subjekt und seine Projektion ins Objekt ist zwar eine Fiktion, aber keine Illusion, eine Dichtung der Phantasie, aber keine Täuschung derselben; eine solche läge erst dann vor, wenn etwas Unmögliches fingiert würde, also z. B. angenommen würde, daß das reale Subjekt als solches ins Objekt projiziert wäre. Das reale Subjekt bleibt jedoch hierbei ganz außer Betracht; es ist verschwunden in der Perzeption des ästhetischen Scheins und bis jetzt noch nicht wieder aufgetaucht. Wir haben es hier also auch nicht mit der Illusion einer realen Selbstversetzung des Ich zu tun, sondern vorläufig nur mit der Fiktion einer idealen Selbstversetzung; wer sein ästhetisches Scheingefühl in eine aufsteigende Lerche hineinprojiziert, der befindet sich durchaus nicht in der Illusion, daß er als reales Subjekt wirklich mit der Lerche gen Himmel fliege, sondern er bildet sich nur die völlig durchschaute Fiktion, als ob sein ideales Schein-Ich sich von seinem realen Ich gelöst hätte und mit der Lerche flöge, während ersteres ruhig unten stehen bleibt, aber als solches nicht beachtet wird. Man könnte auch umgekehrt sagen, daß die ästhetischen Scheingefühle sich dadurch von den praktischen konditionalen Scheingefühlen unterscheiden, daß die ersteren sich auf das Schein-Ich, die letzteren sich auf das reale Ich beziehen, und daß infolgedessen die ersteren mit dem Schein-Ich zusammen in den Schein hineinprojiziert werden, während die letzteren am realen Ich haften bleiben. Das praktische konditionale Gefühl belehrt mich, wie ich als diese bestimmte reale Persönlichkeit eventuell auf ein solches Motiv reagieren würde; das ästhetische Scheingefühl belehrt mich, wie ein fiktives unbestimmtes Schein-Ich meiner Meinung nach auf eine entsprechende Realität reagieren müßte.

Wie schon bemerkt, sind es insbesondere die *sympathischen* Scheingefühle, welche durch die Identität ihres Inhalts mit dem seelischen Gehalt des Scheins diese Projektion zu einer ebenso unwillkürlichen als unvermeidlichen machen; alles Schöne, von welchem nur sympathische Scheingefühle erweckt werden, bewirkt deshalb unmittelbar die Illusion, daß die im Beschauer oder Hörer erweckten Gefühle selbst der Inhalt des Scheins seien, während es doch vielmehr die analogen vom Künstler in den Schein hineingelegten Gefühle sind. Diese Künste, welche darum die *subjektiven* Künste heißen, weil der Künstler keinen anderen Inhalt als seinen subjektiven Gefühlsinhalt (natürlich nur von ästhetischen Scheingefühlen) in sie hineingelegt hat (wie Lyrik, Musik, Landschaftsmalerei) sind deshalb diejenigen, vor deren Werken der Auffassende am leichtesten sich seiner Subjektivität entäußert, indem er den in ihm geweckten Gehalt an ästhetischen Schein-

Digitized by Google

gefühlen unmittelbar als Inhalt und Eigentum des Kunstwerks anerkennt, der ihm die Seele nicht bloß „hingerissen", sondern zugleich auch momentan „entführt" hat. — Bei den *reaktiven* Scheingefühlen ist die Selbstversetzung nicht so unmittelbar gegeben; aber auch sie gelten dem Auffassenden nicht als Gefühlswirkungen, welche der Schein in seiner Seele erregt hat, sondern als Hinweise auf die gefühlserregende Macht des Scheins, als Merkzeichen oder Symptome der in ihm enthaltenen Fähigkeiten, als Vermittler und subjektive Repräsentanten seiner eigentümlichen wirkungskräftigen Beschaffenheit, seines seelischen Vermögens. Die ästhetische Auffassung überspringt auch hier die Tatsache, daß das Gefühl ein Zustand der eigenen Seele ist und hält sich sogleich an den seelischen Gehalt, den er im ästhetischen Schein offenbart.

Diesen Gehalt hätte vielleicht auch die Reflexion aus der sinnlichen Beschaffenheit des Scheins erschließen können, aber diese Vermittelung fiele außerhalb des Scheins und damit außerhalb der ästhetischen Auffassungsweise; nur was gefühlsmäßig, d. h. durch eine in der eigenen Seele ausgelöste und in ihre Ursache zurückprojizierte Gefühlswirkung als seelischer oder geistiger Inhalt des ästhetischen Scheins erschlossen wird, nur das bleibt für die Auffassung scheinbar innerhalb des ästhetischen Scheins beschlossen, und damit innerhalb der Sphäre der ästhetischen Auffassung. Kann auch das reaktive Gefühl nicht unmittelbar als solches in den Schein projiziert werden, weil es eben Reaktion eines Dritten auf das Objekt *bedeutet*, so wird es doch als *Potenz* dieses Gefühls hineinprojiziert, z. B. das ästhetische Scheingefühl des aktuellen Liebreizes im Beschauer als potentieller Liebreiz in das Frauenbildnis, das ästhetische Scheingefühl der aktuellen Furcht und des Schreckens im Zuhörer als potentielle Furchtbarkeit und Schrecklichkeit in den Tyrannen der Dichtung. Dabei erhält die potentielle Eigenschaft des Objekts nicht nur ihre allgemeine Signatur, sondern ihre ganz spezielle Färbung und charakteristische Eigentümlichkeit bis ins kleinste von der Beschaffenheit der ästhetischen Scheingefühle im Aufnehmenden, durch welche sie sich offenbart; denn die Beschaffenheit dieser Scheingefühle ist ganz und gar abhängig von dem seelischen Gehalt, insofern er sich als versinnlichter im ästhetischen Schein offenbart, so daß das Ausdrucksmittel zur Bestimmung des Auszudrückenden dienen kann.

Erleichtert wird die virtuelle Projektion der reaktiven Gefühle in den ästhetischen Schein hinaus dadurch, daß fast überall sympathische und reaktive Scheingefühle sich mischen und die letzteren von den ersteren auf dem von ihnen eingeschlagenen Wege gleichsam *mitgerissen* werden. Mag immerhin unsere stärkere Sympathie dem Helden und dem sich um ihn gruppierenden Spiel gehören, so können wir doch nicht umhin, auch mit dem Bösewicht oder Intriganten und dem um ihn sich gruppierenden Gegenspiel bis zu einem gewissen Grade zu sympathisieren, und dies wird in um so höherem Maße der Fall sein, je mehr der Dichter es verstanden hat, uns auch die letzteren menschlich nahezurücken. Wie wir bei dem Mitansehen einer Schachpartie immer demjenigen Spieler unsere Sympathie zuwenden, der gerade am Zuge ist, so auch in den Wechselfällen der poetischen Handlung; nur daß hier die Gegner oft so sehr zugleich agieren, daß wir genötigt sind, unsere

Digitized by Google

Sympathie reell, wenn auch nicht in gleiche Hälften, zu teilen. So schließt das ästhetische Scheingefühl der Furcht oder des Abscheus keineswegs die Sympathie aus; wir leiden mit dem zerschmetterten Bösewicht, auch wenn wir seinen Sturz gewünscht haben. Auf den Flügeln der Sympathie werden wir samt den ihr vielleicht formell widersprechenden reaktiven Gefühlen in das Objekt transportiert, wir fürchten und hoffen, jubeln und klagen, lachen und weinen mit dem ästhetischen Schein, seinen Klängen oder Gestalten, wir glauben in den in unserer Brust sich abspielenden Gefühlen sein eigenes Gefühlsleben unmittelbar mit zu durchleben, und wir benutzen die potentielle Übertragung der reaktiven Gefühle nur zur Vervollständigung des Bildes dieses seelischen Lebens, unbekümmert um den damit unvermerkt vollzogenen Standpunktwechsel und zufrieden mit der durch diese virtuelle Gefühlscharakteristik gewonnenen Bereicherung. —

Auf diese Weise sind die ästhetischen Scheingefühle unentbehrlicher Durchgangspunkt zur ästhetischen Auffassung des seelischen Inhalts des ästhetischen Scheins, und sind hierfür um so unentbehrlicher, je reicher, tiefer und voller dieser seelische Inhalt ist; ganz fehlen würden sie nur bei einer völlig inhaltsleeren schönen Form, welche, wie wir im zweiten Kapitel sehen werden, eine sich selbst aufhebende Abstraktion ist. Mit jeder unbewußt gewordenen Assoziation, mit jedem reflexionslos verstandenen Symbol, mit jedem instinktiv verständlichen Ausdrucksmittel stellt sich schon wieder ein Gefühlszusatz ein, der die unbewußt gewordenen Vorstellungselemente in sich schließt, aber über diese hinaus auch noch Lust- oder Unlustempfindung irgendwelchen Grades ist. Eben weil das Gefühl fähig ist, als *Abbreviatur* des umfassendsten Vorstellungsinhalts zu dienen, kann es auch der ästhetischen Auffassung jeden idealen Gehalt vermitteln. Unentbehrlich ist es *darum* für diese Vermittelung, weil der reine Sinnenschein als solcher noch gar nichts geistig Gehaltvolles ist, und wenn etwas geistig Gehaltvolles zu ihm hinzukommen soll, dies nimmermehr in abstrakt vorstellungsmäßiger Form geschehen darf. Da bleibt dann nur die eine Möglichkeit übrig, daß der geistige Gehalt, welcher implizite oder latent dem ästhetischen Schein innewohnt, für die ästhetische Auffassung herausgesetzt werde durch die einzige psychische Funktion, welche allen geistigen Inhalt einschließen kann, ohne ihn als solchen zu explizieren, durch das Gefühl.

So unentbehrlich das Gefühl in dieser Hinsicht ist, so ist es doch nur Durchgangspunkt für die ästhetische Auffassung, nicht Ziel oder Endpunkt derselben. Das Schöne hat seinen Sitz durchaus nicht in den Gefühlen, welche durch den ästhetischen Schein ausgelöst werden, ebensowenig wie in dem geistigen Gehalt, der dem ästhetischen Schein latent innewohnt und durch die Gefühle erschlossen und herausgehoben, wenn auch nicht als nackter Geistesgehalt enthüllt wird; das Schöne hat seinen Sitz durchaus nur und ausschließlich in dem ästhetischen Schein, welcher den geistigen Gehalt als den seinigen latent in sich trägt. Dies wird auch von der ästhetischen Auffassung dadurch anerkannt, daß sie die Gefühle nicht als Gefühle festzuhalten sucht, sondern sie nur empfängt, um sich ihrer sogleich wieder zu entäußern, und zwar an den ästhetischen Schein zu entäußern; der ganze Reichtum ästhetischer Scheingefühle dient ihr nur dazu, den Reichtum des ästhetischen Scheins zu

Digitized by Google

offenbaren, indem sie ihm zurückgibt, was sie von ihm empfangen hat, indem sie ihn mit demjenigen schmückt und bereichert, was von Anfang an sein war, nun aber auch als das seine gewußt ist. Der Reichtum des ästhetischen Scheins an Inhalt, der durch die Gefühle implizite offenbart wird, ist eben dessen idealer Gehalt. Es ist also ebenso irrtümlich, den Sitz des Schönen in den von ihm geweckten ästhetischen Scheingefühlen zu suchen, als den Inhalt des Schönen mit diesen Scheingefühlen zu identifizieren, weil sie dazu dienen, dessen Perzeption zu vermitteln. Neben der Projektion der ästhetischen Scheingefühle in den ästhetischen Schein läuft doch immer ein mehr oder minder deutliches begleitendes Bewußtsein davon nebenher, daß die projizierten Gefühle nicht der Inhalt des Scheins selbst sind, daß die reaktiven Gefühle sich nicht mit ihren Ursachen decken, und daß selbst die sympathischen Gefühle wenigstens eine Zweiheit von erregendem und erregtem Gefühl bestehen lassen. Auf dieses begleitende Bewußtsein wird nur für gewöhnlich nicht reflektiert, aber sein Nebenherlaufen im undeutlichen Hintergrunde der projizierten ästhetischen Scheingefühle macht dieselben doch erst dazu fähig, etwas anderes zu bedeuten als sie unmittelbar sind.

Daraus folgt, daß es voreilig wäre, zu behaupten, aller ideale Inhalt des Schönen müsse in Gefühlen bestehen, weil er in gefühlsmäßiger Form implizite dem Verständnis vermittelt werden muß. Wir werden vielmehr im zweiten Kapitel sehen, daß der ideale Inhalt des Schönen alle Stufen der Idee von der mathematischen und dynamischen Idee bis zu den höchsten und inviduellsten Entfaltungen der teleologischen Idee durchlaufen kann. Nur da, wo der Inhalt von einer Stufe der Idee ausgefüllt wird, welcher die Auseinanderlegung in Gefühle wesentlich ist, kann man sagen, daß auch Gefühle im Inhalt des Schönen vorkommen; in solchen Fällen werden aber allemal neben den Gefühlen zugleich Vorstellungen und Begehrungen im Inhalt zu finden sein, weil es kein Seelenleben gibt, daß bloß aus Gefühlen bestände, also die Idee bei ihrer Entfaltung zu individuellem seelischen Leben immer alle wesentlichen Momente desselben zugleich aus sich herausetzen muß. Wohl aber können diese anderen Momente in den sogenannten subjektiven Künsten (Landschaftsmalerei, Musik, Lyrik) gegen die Gefühle mehr oder weniger zurücktreten, so daß die Entfaltung der Idee zum gefühlsmäßigen Seelenleben im Inhalt der Kunstwerke vorherrscht. Ja sogar es kann in der Musik von dem bewußten Vorstellungsleben derart abstrahiert werden, daß nur das Gefühls- und Begehrungsleben mit den ihm immanenten und begleitenden unbewußten Vorstellungen als Inhalt übrig bleibt; zieht man alsdann das Begehrungsleben ins Gefühlsleben so hinein, daß es als ein Zubehör desselben gilt, so kann man sagen, die Idee, soweit sie die Stufe des individuellen Seelenlebens erreicht habe, entfalte sich hier ausschließlich zum Gefühlsleben.

Aus alle dem Vorhergehenden ergibt sich zur Genüge, daß es ebenso einseitig und ungenau wäre, den Sitz des Schönen bloß im Gefühl, als ihn bloß in der Anschauung zu suchen. Wer ihn bloß im Gefühl sucht, der setzt sich über das Element des ästhetischen Scheins als über ein bloß subsidiäres hinweg, während dasselbe doch nicht bloß im Perzeptionsprozeß das Primäre gegenüber den Gefühlen ist, sondern auch dasjenige, welches bestimmt ist, die-

Digitized by Google

selben schließlich ganz in sich zu *resorbieren*, nicht bloß der Grund, aus dem sie hervorgehen, sondern auch das *Ziel*, in das sie zurückgehen. Diesem Irrtum gegenüber erscheint der entgegengesetzte als der geringere, welcher den Sitz des Schönen bloß in der Anschauung sucht und das Gefühl als eine akzidentielle außerästhetische psychologische Rückwirkung der Anschauung beiseite schiebt*). Aber diese Ansicht entspringt aus der Verwechselung von realen und Scheingefühlen, wirft die letzteren mit hinaus, um die ästhetische Auffassung von den ersteren reinzuhalten, und übersieht, daß die ästhetischen Scheingefühle zur Resorption in den ästhetischen Schein, sei es durch aktuelle, sei es durch virtuelle Projektion bestimmt sind. Wenn diese Ansicht von „Anschauung" spricht, so ist sie gezwungen, darunter den ästhetischen Schein *nach* seiner Bereicherung durch die in ihn zurückprojizierten Gefühle zu verstehen, wenn sie irgendwie dem empirisch gegebenen Tatbestand der ästhetischen Perzeption genügen will; weigert sie sich dieser unbewußten Mithereinbeziehung und Einschließung der Gefühle in den Begriff der „Anschauung", so sinkt sie zu einem öden und unfruchtbaren Formalismus herab, der in keiner Weise mehr den tatsächlichen Erfahrungen auf ästhetischem Gebiet gerecht zu werden vermag.

Es scheint nun aber psychologisch unstatthaft, in den Begriff der „Anschauung" die Gesamtheit der ästhetischen Gefühle so unvermerkt mit hineinzustopfen; die Anschauung als solche ist zunächst gefühlsfrei und kann nur zur Ursache von Gefühlen werden, sie kann aber auch *als* Anschauung diese von ihr verursachten Gefühle nicht wieder in sich zurücknehmen. Dagegen vermag dies sehr wohl der ästhetische Schein, den wir von Anfang an als ein Produkt aus verschiedenen Faktoren (Empfindung, Anschauung, Phantasie) kennengelernt haben, und welcher in die Reihe der ihn produzierenden Faktoren ganz gut auch noch das Gefühl mit aufnehmen kann. Hiermit enthüllt der bereits oben (unter 1 f, S. 24) angedeutete letzte und entscheidende Grund, weshalb nicht die „Anschauung", sondern nur der „ästhetische Schein" der Grundstein des ganzen Gebäudes der Ästhetik sein kann, seine volle Bedeutung. Weil es bisher an dieser Einsicht fehlte, weil der Ausgangspunkt bald in der Idee des Schönen, bald in der Anschauung, bald im Gefühl gesucht wurde und der Begriff des „ästhetischen Scheins" entweder gar nicht beachtet oder doch nur nebenbei gelegentlich erwähnt oder erörtert wurde, darum konnte es auch keiner aller bisherigen Versuche in der Ästhetik zu einem soliden architektonischen Aufbau auf tragfähigem Fundament bringen.

3. Die reale ästhetische Lust

a) Die reale Lust am Schönen

Der mit dem Reflex der ästhetischen Scheingefühle bereicherte und erfüllte ästhetische Schein ist also der Sitz oder Träger des Schönen; er ist es, der von dem ihn ästhetisch Auffassenden als schön genossen wird. Dieses ästhetische Genießen ist offenbar ein reales Lustgefühl, kein ideales Scheingefühl wie

*) Vgl. z. B. C. Fiedler: „Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst", S. 29 f. (Leipzig, Hirzel, 1876).

Digitized by Google

diejenigen, welche von dem ästhetischen Schein, wie er zunächst durch Wahrnehmung der Phantasieproduktion gegeben ist, hervorgerufen werden. Von den idealen Scheingefühlen wissen wir, daß sie sehr wandelbar sind, leicht ohne Rest verklingen und gar keine oder doch äußerst geringe Motivationskraft besitzen; die reale Lust am Schönen dagegen ist ein unwandelbares, das ganze Leben durchdringendes und bestimmendes, aus jeder zeitweiligen Verdrängung immer wieder bei erster Gelegenheit mit erfrischter Kraft auftauchendes Gefühl von so starker Motivationskraft, daß zur Befriedigung des durch ihn erweckten Strebens die größten Opfer, die härtesten und anhaltendsten Entbehrungen nicht gescheut werden. Ein solches Gefühl kann nur ein Gefühl von vollkommener und ausgeprägter Realität sein; es ist die glühende und brennende Sehnsucht nach dem Schönen, nach seiner Perzeption oder Produktion, wie sie in rezeptiv oder produktiv veranlagten ästhetischen Naturen zu einer schlechthin dominierenden Willensrichtung werden kann, welcher alle anderen realen Triebe und praktischen Begehrungen untergeordnet werden.

Dieses Gefühl ist dem schönen Schein gegenüber immer nur Lust von höherem oder geringerem Grade und wird nur da ganz oder teilweise zur Unlust, wo der Perzeption unmotiviert Häßliches oder Unkünstlerisches an Stelle des Schönen entgegentritt, oder wo der künstlerische Schaffensdrang sich durch die Unzulänglichkeit des eigenen Vermögens gehemmt findet. Dem fertigen oder gelungenen Schönen gegenüber ist das Genießen immer nur Lust und nichts als Lust, während in der Sinnesempfindung Angenehmes und Unangenehmes, in den ästhetischen Scheingefühlen Lust und Unlust gemischt sind, und oft genug das sinnlich Unangenehme und die leidvollen, schmerzlichen Scheingefühle bevorzugt werden als die wirksameren Mittel zur Hervorbringung einer größeren realen Lust am Schönen. Diese reale Lust am Schönen ist also begrifflich ebenso auseinanderzuhalten mit den idealen Scheingefühlen wie mit dem sinnlich Angenehmen und Unangenehmen der sinnlichen Empfindungsgrundlage des ästhetischen Scheins; sie ist etwas Selbständiges für sich, das sich erst an dem gefühlserfüllten ästhetischen Schein entzündet.

Gleichviel ob dieser Schein sich als ruhendes räumliches Bild der simultanen Anschauung oder als zeitliches Kunstwerk der sukzessiven Perzeption darbietet, immer ist eine gewisse Z e i t erforderlich für die Entstehung der sinnlichen Wahrnehmung oder poetischen Phantasiereproduktion und für die Hervorrufung der ästhetischen Scheingefühle, mit deren Hilfe der seelische Inhalt des Sinnenscheins geistig erfaßt wird; die reale Lust am Schönen gelangt d a n n auf ihren Höhepunkt, wenn dieser Prozeß des reflexionslosen, gefühlsmäßigen geistigen Verstehens seinen (wenn auch nur vorläufigen) Abschluß gefunden hat, und klingt von da an langsam ab, wobei sie zwar durch zergliedernde Reflexion der Wahrnehmung oder Erinnerung aufgefrischt, durchgebildet und verfeinert werden, aber nicht vor dem vorläufigen Verklingen bewahrt werden kann. Dagegen kann diese Durcharbeitung für eine spätere Wiederholung des nämlichen Kunstgenusses nach wiedererlangter Frische der Perzeptionsfähigkeit die Auffassung erleichtern und eine Vertiefung der realen Lust am Schönen ermöglichen, insbesondere dann, wenn das

Digitized by Google

Verständnis des Kunstwerks schwierig ist und hohe Anforderungen an die Perzeptionsfähigkeit des Beschauers stellt; freilich wird der Reiz der überraschenden und überwältigenden Neuheit, der jungfräuliche Duft des ersten Kusses, diesen Wiederholungen fehlen.

Es tritt dann leicht die Gefahr ein, daß intellektuelle, nämlich theoretische und technische, Interessen sich in die reale Lust am Schönen eindrängen und mit derselben verwechselt werden, und diese Verwechselung ist um so erklärlicher, als ja die kunsttheoretischen und kunsttechnischen Interessen in der konditionalen Vorstellung einer eventuellen realen Lust am Schönen wurzeln. Eine Gefahr aber ist diese Vermengung eben deshalb, weil durch sie an die Stelle der aktuellen realen Lust am Schönen die konditionalen Antizipationen eventueller Lustgefühle gesetzt werden, welche man haben würde, wenn man sich einem so oder so beschaffenen ästhetischen Schein reflexionslos hingäbe; vor lauter Reflexion über die Bedingungen des eventuellen Genusses macht man sich dann endlich zur reflexionslosen Hingabe an den ästhetischen Schein, d. h. zum wirklichen Genuß des Schönen unfähig, und verliert bei einer solchen andauernden Entbehrung des realen Genusses auch die Erfahrungsgrundlage für eine sachgemäße kunsttheoretische und kunsttechnische Reflexion.

Der Höhepunkt der realen Lust am Schönen fällt also in jedem Einzelfalle der Beschäftigung mit einem Kunstwerk mit dem Höhepunkt des Prozesses der Entfaltung und Projektion der ästhetischen Scheingefühle zusammen; aber wie dieselbe noch nach Beendigung der Aufführung oder Lektüre oder nach dem Verlassen des Ausstellungslokals lange in der Seele fortklingt bis zum allmählichen Verklingen, so hebt sie auch schon mit dem ersten Akkord der Ouvertüre oder dem ersten Augenaufschlag zu dem Bilde leise an und steigert sich nur allmählich bis zur zusammenfassenden Perzeption des mit dem Reflex der ganzen Gefühlsreihe erfüllten Scheins. Insofern das zeitliche Kunstwerk in Sätze oder Akte gegliedert ist, deren jeder in sich und jeder gegen die vorhergehenden eine Steigerung der ästhetischen Scheingefühle enthält, wird auch die reale ästhetische Lust staffelweise ansteigen und nach dem Schluß jedes Gliedes nachlassen, um einen neuen Anlauf zu einer die letzte überragenden Steigerung zu nehmen. Dieselbe geht also, wenn auch nicht im einzelnen, so doch im großen und ganzen dem zeitlichen Ablauf der ästhetischen Scheingefühle proportional, d. h. nur mit ihrer absoluten Intensität, nicht mit ihrem Auf- und Absteigen über und unter den Nullpunkt der Lust und Unlust. Hieraus ist schon zu entnehmen, daß dieselbe trotz aller begrifflichen Unterscheidung nicht als in einem realen Gegensatze gegen die ästhetischen Scheingefühle stehend gewußt wird, daß sie vielmehr mit diesen Hand in Hand geht und mehr oder minder zu einem Gesamteindruck verschmilzt. Obwohl begrifflich das Posterius der ästhetischen Scheingefühle, weil die Wirkung des gefühlserfüllten Scheins, ist sie doch infolge der zeitlichen Zerlegung des Auffassungsvorgangs sogar bei ruhenden Kunstwerken in ein zeitliches An- und Abschwellen von einer oder mehreren Gefühls-Wellen auseinandergezogen, und verläuft deshalb tatsächlich gleichzeitig mit den ästhetischen Wahrnehmungen und Scheingefühlen. Dadurch scheint es so, als ob sie diesen letzteren immanent wäre, von denen sie ohnehin ihre ganze qualitative Bestimmtheit empfängt; die reale Lust am Schönen geht durch die ganze Auf-

Digitized by Google

einanderfolge der wechselnden Scheingefühle als sich gleichbleibendes Grundgefühl hindurch, gleichsam als der subjektive zusammenhängende Gefühlsfaden, an dem jene sich wie Perlen aufreihen. Als reale Lust ist sie den Scheingefühlen an Energie überlegen, und dies ist der Grund, daß auch die Unlustgefühle im ästhetischen Schein ohne Pein ertragen werden, sofern sie nur Momente eines wahrhaft schönen Scheins sind; denn dann werden sie in ihrer Unlustenergie von der mit ihnen verschmolzenen Lustenergie des realen ästhetischen Genusses weit überwogen, so daß der Gesamteindruck dieser Gefühlsmischung ein überwiegend lustvoller ist*).

b) Die Selbstversetzung des Subjekts ins Objekt oder die ästhetische Illusion.

Aus der Verschmelzung der realen Lust am Schönen mit den ihre spezifische Qualität bestimmenden ästhetischen Scheingefühlen ergibt sich noch eine weitere wichtige Folgerung, nämlich die, daß die erstere an der Projektion der letzteren in den ästhetischen Schein hinein teilnehmen muß. Ähnlich wie das Gefühl des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen trotz seiner Realität als Gefühl durch seine Verschmelzung mit der spezifischen Sinnesempfindung scheinbar seiner Realität beraubt wird, sobald die Sinnesempfindung durch Ablösung von der objektiven Realität zum reinen Schein verselbständigt wird, ähnlich wird auch die Lust am Schönen trotz ihrer Realität als Gefühl durch ihre Verschmelzung mit den Scheingefühlen scheinbar zu einem Moment des ästhetischen Scheins verflüchtigt, sobald die letzteren in den ästhetischen Schein hineinprojiziert werden. Daher kommt es, daß die Seligkeit des ästhetischen Genusses selbst als etwas Objektives, am Schein Haftendes erscheint, daß sie nicht als ein in der Seele des Beschauers vor sich gehender Prozeß oder eingeschlossener Zustand, sondern als ein objektiver Ozean der Wonne perzipiert wird, von welchem das Subjekt sich passiv tragen und schaukeln und wiegen läßt, in welchem es schwimmt und höchstens ein wenig mit nachhelfender Reflexion herumplätschert, wie ein Badender sich dem ihn umfangenden Elemente in passivem Wohlbehagen hingibt.

Wer diese Objektivation der realen Lust am Schönen entweder noch nicht an sich erfahren oder noch nicht beachtet hat und sie deshalb bestreitet, der wird vergeblich nach einem ästhetischen Verständnis ringen; wer sie als empirisch gegebene Tatsache der Selbstbeobachtung oder inneren Erfahrung anerkennt, aber den dargelegten Zusammenhang derselben mit dem ästhetischen Schein und der Projektion der Scheingefühle in den letzteren nicht eingesehen hat, der wird vergebens nach einem Verständnis dieser psychologischen Absonderlichkeit streben, denn wo sonst sollte man den Schlüssel der Erklärung dafür suchen, daß ein reales Gefühl, welches nicht einmal Mitgefühl ist, als objektiv seiendes in das Objekt des Bewußtseinsaktes verlegt wird?

*) Eine psychologische Analyse der „Wonne des Leids" muß notwendig hinter ihrer Aufgabe zurückbleiben, wenn sie die Verwechselung und Vermischung der ästhetischen Auffassung mit dem realen praktischen Verhalten außer acht läßt, weil dann leicht als ein realdialektisches Ineinander entgegengesetzter realer Gefühle erscheinen kann, was tatsächlich nur ästhetische Lust an ästhetischem Scheinleid ist.

Digitized by Google

Hier beginnt in der Tat die Illusion des ästhetischen Bewußtseins; denn es ist nicht mehr ein ideales Scheingefühl, sondern ein reales Gefühl, das so projiziert wird, nicht mehr ein gleichsam in der Luft schwebendes, sondern ein mit dem realen Subjekt unzerreißbar verknüpftes, nicht mehr, wie bei den reaktiven Scheingefühlen, die durch die Wirkung gefühlsmäßig charakterisierte Ursache oder das virtuelle Vermögen einer bestimmten Gefühlserregung, was in den ästhetischen Schein als ins Objekt hinausprojiziert wird, sondern die reale Wonne des ästhetischen Genießens selbst und als solche. Wie im gemeinen Wahrnehmungsakt die Illusion darin besteht, daß die subjektive Erscheinungswelt nicht im Bewußtsein des Subjekts, sondern dieses in der angeschauten Welt zu sein scheint, so besteht beim ästhetischen Genießen die Illusion darin, daß die hinreißende, weltentrückende Wonne nicht im Subjekt, sondern im Objekt, und das Subjekt in ihr zu sein scheint; man kann dies in jeder Kunst, am leichtesten aber vielleicht in der Musik beobachten, weil hier am leichtesten die Weltentrücktheit des ästhetischen Genießens, d. h. der Ausschluß irgendwelcher an das reale Verhältnis erinnernder außerästhetischer Wahrnehmungen zu erzielen ist.

Das Entscheidende an diesem Projektionsvorgang, was ihn erst zur Illusion macht, ist die Untrennbarkeit des realen Gefühls von der Beziehung auf das Subjekt. Wäre das reale Gefühl des ästhetischen Genießens ebenso ablösbar von dem realen Subjekt, wie der ästhetische Schein oder die ästhetischen Scheingefühle, so wäre die Projektion des ersteren in den ästhetischen Schein nicht wunderbarer als die der letzteren, und es könnte von einer Illusion auch hier nicht die Rede sein; nur weil jedermann die Untrennbarkeit des realen ästhetischen Gefühls vom realen Subjekt unwillkürlich und stillschweigend voraussetzt und das reale Subjekt als solches unmöglich ins Objekt versetzt werden kann, nur darum erscheint die Projektion des realen Gefühls ins Objekt als eine Illusion um der Voraussetzung willen, auf welcher sie ruht. Während in der Perzeption des ästhetischen Scheins und in der Perzeption der ästhetischen Scheingefühle das reale Subjekt verschwindet, bleibt es im realen ästhetischen Genießen als Subjekt erhalten; denn es wird hier bei der Projektion der realen Lust am Schönen mit dem Gefühl zusammen ins Objekt hinübergeworfen, d. h. das in der Perzeption des Scheins und in der Projektion der idealen Scheingefühle verschwundene Subjekt taucht mit dem Eintritt der realen Lust auf einmal wieder auf, nun aber nicht mehr am subjektiven Pol des Bewußtseinsinhalts, sondern da, wo die Lust hin projiziert ist, am objektiven Pol. Das wieder aufgetauchte Subjekt ist natürlich nicht das reale Subjekt in der Totalität seiner Beziehungen; als Subjekt der praktischen und theoretischen Beziehungen ist und bleibt es vielmehr für die Dauer des ästhetischen Verhaltens ideell aufgehoben und verschwunden. Aber als reales Subjekt des realen ästhetischen Genießens und nur solches, d. h. in dieser einzigen Beziehung auf diese einzige Gefühlsfunktion, taucht es im Objekt, d. h. im gefühlserfüllten ästhetischen Schein, wieder auf, sobald die reale ästhetische Lust sich einstellt. Die ästhetische Illusion besteht also in einer Selbstversetzung des Subjekts in das Objekt, nicht des Subjekts als anschauenden oder perzipierenden, denn als solches bleibt es verschwunden ebensogut wie in der Totalität seiner sonstigen theoretischen und praktischen Beziehun-

Digitized by Google

gen, sondern nur des Subjekts als reell Genießenden. Nachdem das Subjekt allen Inhalt seines ästhetischen Bewußtseinsaktes aus sich hinausgeworfen hat ins Objekt, wird es endlich vom letzten entscheidenden Moment, dem realen ästhetischen Gefühl nachgezogen, wie ein Moner endlich in ein dicker und dicker geschwollenes Scheinfüßchen überfließt. Der ästhetisch Genießende sieht das schon verlorene Ich in der Seligkeit des ästhetischen Scheins wieder auftauchen, wie ein Träumender sich im Traum agieren sieht, ohne sich zu zweiteilen und ohne das träumende Ich von dem geträumten Ich zu unterscheiden. Diese Selbstversetzung des Ich ins Objekt ist das Dritte, was zur Weltentrücktheit und Selbstentrücktheit des ästhetisch Genießenden hinzukommen muß.

Die Illusion der Selbstversetzung ist in der modernen Ästhetik im ganzen besser gekannt als die Projektion des realen ästhetischen Lustgefühls, auf welcher sie beruht. Es ist anerkannt, daß der Beschauer sich in die Objekte, die er ästhetisch auffaßt, hineinlegt, sich ihnen „einfühlt", daß er z. B. den kühnen Aufschwung des Aars zur Sonne, das jubelnde Emporsteigen der Lerche, die eilige Hast der dahinjagenden Wolken, das schroffe Emportürmen der Felsen, die knorrige Kraft der Eiche gefühlsmäßig mitmacht wie eigene Erlebnisse, und zwar gleichviel, ob die Naturobjekte an sich schon ein solches Gefühl haben, oder ob der Beschauer ihnen erst dasjenige Gefühl leiht, welches er in ihrer Lage haben würde. Aber hierbei handelt es sich doch zunächst immer nur um die Projektion von Scheingefühlen, die als solche mit dem realen Subjekt in keiner unmittelbaren Verbindung stehen, sondern ideell in der Luft schweben; der Beschauer weiß, wenn er sich besinnt, ganz genau, daß er als reales Subjekt nicht der Aar, nicht die Lerche usw. ist, sondern auf der Erde steht, und daß es nur ein Schein-Ich, d. h. das ideale oder imaginäre oder fingierte Subjekt der idealen Scheingefühle ist, welches er von sich als realem Subjekt ablöst und mit den ästhetischen Scheingefühlen in das Objekt hineinversetzt. Erst indem das Subjekt diese Gefühlsprojektion in den ästhetischen Schein reell zu genießen beginnt, tritt dasjenige reale Gefühl hinzu, welches die illusorische Selbstversetzung des realen Ich vermittelt; aber wie die reale Lust sich mit den ästhetischen Scheingefühlen mischt und praktisch zu einem Gefühlsganzen verschmilzt, so fließt auch das reale Subjekt der realen Lust mit den idealen Subjekten oder Schein-Ichs der ästhetischen Scheingefühle zusammen. Wie die reale ästhetische Lust ihr konkretes Timbre und ihre spezifische Klangfarbe in jedem besonderen Falle durch die mit ihr verschmolzenen ästhetischen Scheingefühle erhält, so empfängt auch das hinausversetzte reale Ich der realen, aber an und für sich abstrakten ästhetischen Lust seine konkrete Fülle durch das gleichzeitig mitversetzte Schein-Ich; dieses Schein-Ich der Scheingefühle aber wird seinerseits durch die Verschmelzung mit dem realen Ich der ästhetischen Lust gleichsam über die imaginäre Sphäre seines idealen ästhetischen Scheindaseins hinausgehoben und emporgerückt, ähnlich wie die in der Luft schwebenden ästhetischen Scheingefühle ein gewisses reales Rückgrat bekommen durch die Verschmelzung mit der realen ästhetischen Lust. Wenn wir es als die *erste* Illusion im Akt der ästhetischen Auffassung bezeichnen konnten, daß das reale ästhetische Lustgefühl samt dem von ihm unabtrennbaren realen Subjekt ins Objekt hinausprojiziert wird, so können wir es als die *zweite*

Digitized by Google

Illusion bezeichnen, daß die ebenfalls ins Objekt hinausprojizierten ästhetischen Scheingefühle samt dem von ihnen unabtrennbaren Schein-Ich mit dem realen ästhetischen Lustgefühl und deren realen Subjekt verschmelzen und an deren Gefühlsrealität indirekt teilzunehmen scheinen. Beide Illusionen verschmelzen aber praktisch zu einer. Diese ziemlich verwickelten Wechselbeziehungen werden nur darum von den Ästhetikern übersehen, weil in ihrer persönlichen praktischen Erfahrung die Projektion der Scheingefühle in die Objekte immer mit realer ästhetischer Lust und das Schein-Ich mit dem realen Ich verschmolzen ist, und sie beide um so weniger begrifflich zu unterscheiden und auseinanderzuhalten verstehen, je unklarer ihnen der Unterschied von Scheingefühlen und realen Gefühlen überhaupt samt allen seinen Konsequenzen geblieben ist. Alle diese Verschmelzungen und Projektionen vollziehen sich übrigens mit psychologischer Notwendigkeit, ohne daß die Phantasie im engeren Sinne beteiligt ist.

Die Selbstversetzung des Ich ins Objekt kann auch als Identifizierung des Subjekts mit dem Objekt bezeichnet werden. Indem einerseits der ästhetische Schein von aller Realität abgelöst und als reiner Schein, d. h. als bloße subjektiv-ideale Erscheinung genommen ist, kann auch das Objekt nicht mehr als transzendental-reales, auf eine transzendente Realität bezogenes und dieselbe für das Bewußtsein repräsentierendes, sondern nur als rein subjektives, bewußtseins-immanentes Objekt verstanden werden, d. h. das Objekt ist als ästhetisches von vornherein ganz in das Subjekt, als Schein für dieses, hereingenommen, so daß das Subjekt bei der Selbstversetzung ins Objekt gar nicht mehr aus der Sphäre seiner Subjektivität herauszugehen braucht. Andererseits ist der ästhetische Schein als rein objektives Resultat fürs Bewußtsein, d. h. abgelöst vom realen Subjekt und der Subjektivität seiner psychologischen Entstehung aufgefaßt, durch das Verschwinden des Subjekts und seiner Funktionen zu einer möglichst potenzierten Objektivität gesteigert, an welche das Subjekt sich seines ganzen Inhalts entäußert hat; wenn es nun sich selbst mit diesem Objekt identifiziert, so bleibt es nicht nur formell in der Sphäre seiner Subjektivität, sondern auch materiell bei dem Seinigen, es spaziert nur endlich auch selbst noch in die neue Wohnung hinein, in die es all seinen Hausrat vorangeschickt hat*). So verliert die Identifikation des Subjekts mit dem Objekt im ästhetischen Akt viel von ihrer Wunderbarkeit, wenn man die Natur des ästhetischen Scheins und die der projizierten Scheingefühle recht begriffen hat.

Letzten Endes reicht die Identität des Subjekts und Objekts im ästhetischen Akte doch nur so weit, als der Mensch sich als Produzenten des Objekts, als Künstler fühlt; auch wo er die Anregung zum Produzieren des ästhetischen Scheins von der realen Natur oder einem fertigen Kunstwerk empfängt, wird er doch nur so weit in dieser Identifikation oder Selbstversetzung gehen können, als er den Schein als sein eigenes Produkt und sich als nur mit seinem Eigentum zusammengehend empfindet. Auch bei der Reproduktion des Scheins ist der Mensch nur so weit auf dem Gipfel

*) Vgl. Friedrich Rückerts ges. poet. Werke in 12 Bdn. (Frankfurt a. M., 1868); II, S. 492: „An die Natur".

Digitized by Google

des ästhetischen Genusses, als er das Resultat der aufgenötigten Reproduktion als schlechterdings konform mit seinem eigensten Sehnen und Wünschen findet, als er das Gefühl hat: so und nicht anders würde ich gedichtet, komponiert oder gemalt haben, wenn ich Dichter, Musiker oder Maler wäre. Nur soweit der Aufnehmende das Kunstwerk als sein eigenes ratifizieren kann, nur insoweit versteht er es; wo diese Identifikation aufhört, hat Genuß und Verständnis zugleich seine unüberschreitbare Grenze.

Trotz alledem bleibt diese Identifikation von Subjekt und Objekt eine Illusion, und es wäre trotz aller Einsicht in die psychologischen Vermittelungen dieser Illusion unverständlich, wie diese Illusion der Herzpunkt des ästhetischen Verhaltens sein könnte, wenn nicht ein tieferer metaphysischer Sinn ihr zugrunde läge, den sie nur so weit als möglich in der Sphäre der bewußten Phänomenalität widerspiegelt. Dieser tiefere Sinn als solcher kann natürlich nicht mehr in das Bewußtsein des ästhetischen Aktes fallen, wohl aber kann er demselben die Weihe eines Symbols geben, welche ihn weit über dasjenige Niveau erhebt, dem er nach seinen aufzeigbaren Bestandteilen anzugehören scheint, und die gefühlsmäßige Ahnung dieser höheren Weihe kann ihn mit einer zunächst unverstandenen Aureole umkleiden. Bevor wir aber diesen Fragen nähertreten, welche die metaphysischen Wurzeln des Schönen und die metaphysische Erklärung der aus phänomenalem Gesichtspunkt unerklärlichen ästhetischen Probleme betreffen, haben wir noch den ganzen Gebietsumfang des Begriffs des Schönen und die Beschaffenheit seiner verschiedenen Besonderungen genauer ins Auge zu fassen.

*

II. Die Konkretionsstufen des Schönen

*

1. Das unbewußt-formal Schöne oder das sinnlich Angenehme

a) Die Gefahren des sinnlich Angenehmen und seiner selbständigen Pflege in der Kunst

Das sinnlich Angenehme und Unangenehme erweckt reale Lust- und Unlustgefühle und steht insofern außerhalb des ästhetischen Gebietes; es darf also nicht etwa verwechselt werden mit dem ästhetisch Anmutigen, zu dessen Darstellung das sinnlich Angenehme unter Umständen beitragen kann. Das sinnlich Angenehme ist eben dadurch charakterisiert, daß es die reale sinnliche Lust ist, welche durch den Sinnenreiz ausgelöst wird, während das ästhetisch Anmutige nur ästhetische Scheingefühle auslöst. Da beim sinnlich Angenehmen die reale sinnliche Lust das entscheidende Merkmal, der sie auslösende Sinnenreiz aber nur Mittel ihrer Herbeiführung ist, so schien es mir besser, bei dem Ausdruck „das sinnlich Angenehme" stehenzubleiben, als den Ausdruck „das sinnlich Reizende" dafür einzusetzen, obwohl letzterer den Vorteil

Digitized by Google

bietet, die Ursachen sinnlicher Lust und Unlust zu umspannen, während ersterer als denominatio a potiori zu verstehen ist, d. h. sowohl das sinnlich Angenehme selbst als auch sein Gegenteil, das sinnlich Unangenehme bedeuten soll.

Das sinnlich Angenehme kann für sich allein betrachtet niemals Gegenstand einer ästhetischen Auffassung werden, weil es eine subjektive Erscheinung ist, welche durch die Realität des unmittelbar durch sie erweckten Gefühls unfähig gemacht wird, zu einem ästhetischen, d. h. von der Realität abgelösten Schein verklärt zu werden, solange sie in ihrer Isolierung verharrt. Ein angenehmer Gefühlseindruck, Geschmack, Duft, Klang, Farbenempfindung, bleibt der Realität verhaftet, und daran ändert sich zunächst auch dann nichts, wenn mehrere sinnlich angenehme Eindrücke verschiedener Sinnesorgane oder desselben Sinnesorgans gleichzeitig oder nacheinander perzipiert werden, solange die sinnlich angenehmen Eindrücke als solche die Aufmerksamkeit fesseln. Erst dann, wenn sich geordnete Verhältnisse unter den das Gefühl des Angenehmen auslösenden Sinnesempfindungen herausstellen, und diese Verhältnisse so viel interessanter werden, als die Annehmlichkeit der Empfindungen, daß die Aufmerksamkeit sich ihnen in erster Reihe zuwendet und von ihnen einen ästhetischen Schein ablöst, erst dann können die sinnlich angenehmen oder unangenehmen Empfindungen in diesen ästhetischen Schein und durch ihn ins Gebiet des Schönen mit eingehen. Bedingung bleibt dabei aber immer, daß sie sich nicht in den Vordergrund oder gar in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit drängen, denn damit würde sofort ihr Verhaftetsein an die Realität wieder spürbar und der ästhetische Charakter der Auffassung wäre zerstört; sie müssen als solche unbeachtet und unbemerkt bleiben wie die in bescheidenem Maße den Speisen zugesetzten Gewürze, und dürfen nur durch ihr Eingegangensein in den Gesamteindruck und durch ihr Aufgehobensein in demselben die Totalwirkung beeinflussen.

Wie schon oben bemerkt, sind es unter allem sinnlich Angenehmen nur die Klänge und Farbenempfindungen, welche zu einer derartigen Ordnung ihrer Verhältnisse fortschreiten, und deshalb gibt es auch nur für diese Sinnesgebiete einen ästhetischen Wahrnehmungsschein, in welchen das sinnliche Angenehme als aufgehobenes Moment eingehen kann; die niederen Sinne bleiben mit ihren Wahrnehmungen der Realität der Erregungsursachen unentrinnbar verhaftet, und nur die durch Worte angeregten Phantasiereproduktionen derselben werden fähig, unter Umständen in den poetischen Phantasieschein Eintritt zu erlangen (z. B. als scheingefühliges Wohlbehagen an dem poetischen Phantasieschein der würzigen Frische und Kühle der Luft, den sie schwängernden Blütendüften und dem eigenen Kraftgefühl des Muskelsinns bei einer geschilderten Gebirgswanderung). Aber auch im Ohrenschein, Augenschein und Phantasieschein muß das sinnlich Angenehme immer ein so untergeordnetes Moment bleiben, daß es sich niemals als solches in die Aufmerksamkeit drängt und die rein ästhetische Scheinhaftigkeit des Gesamteindrucks stört. Man verträgt sehr viel sinnlich Unangenehmes im ästhetischen Schein, wenn dasselbe als unentbehrliches Mittel für den Ausdruck des darin versinnlichten idealen Gehalts gefordert und damit ästhetisch gerechtfertigt ist; man kann in demselben Sinne auch eine starke Dosis von sinnlich Angenehmem im

Digitized by Google

ästhetischen Schein verarbeiten, ohne auf dieselbe als an sich seienden Gegenstand zu reflektieren, wenn sie als Ausdrucksmittel ästhetisch gefordert ist. Aber sowie das sinnlich Angenehme oder Unangenehme in stärkerer Gabe dem ästhetischen Schein beigemischt ist, als der zu versinnlichende ideale Gehalt es verlangt, so macht sich auch der Sinnenreiz als solcher breit und tritt mit der Schönheit des ästhetischen Scheins in eine Konkurrenz, welche allemal störend auf die ästhetische Auffassung wirken, in höherem Maße aber sie zerstören und bloßen Ohren-, Augen- oder Phantasiekitzel übriglassen muß.

Dieser Gefahr sind die Künste um so mehr ausgesetzt, eine je größere Rolle in ihnen das sinnlich Angenehme spielt; am wenigsten ist es die Plastik, am meisten die Musik, während Malerei und Poesie mitten innestehen, und zwar die Malerei nach der Seite der Plastik hin, die Poesie nach der Seite der Musik hin. Innerhalb jeder Kunst sind wieder die einzelnen Richtungen derselben dieser Gefahr um so mehr ausgesetzt, je mehr sie dem sinnlich Angenehmen als Ausdrucksmittel Eingang gewähren, und sie müssen dies um so mehr tun, je mehr sie auf die Versinnlichung eines idealen Gehalts ausgehen, welcher das sinnlich Angenehme als sein Ausdrucksmittel mit Notwendigkeit fordert. Je ernster, strenger, tiefer und erhabener der dargestellte ideale Gehalt ist, desto mehr wird er im allgemeinen auch das sinnlich Angenehme entbehren können; je leichter, heiterer und anmutiger er ist, desto eher wird er desselben bedürftig sein. Aber auch die größte Tiefe und Geistigkeit des Gehalts braucht die Hülle des sinnlich Angenehmen im rechten Maße nicht zu verschmähen, wofern sie dasselbe nur ganz durchdringt, völlig sättigt und keinen Rest übrigläßt, der nicht zum dienenden Mittel des Ausdrucks herabgesetzt wäre; denn es ist die Aufgabe der Kunst, auch den geistigsten Gehalt in der sinnlichsten Form vorzuführen, und ein scheues Zurückweichen des geistigen Gehalts vor der Entweihung durch das sinnlich Angenehme wäre eine abstrakt-idealistische, puritanische oder aszetische Verirrung der Kunst, die in ihren Konsequenzen zur Aufhebung der Kunst selbst führen würde.

Nicht die brennendste Glut und berückendste Pracht der Sinnlichkeit hat der Geist in der Kunst zu fürchten, wenn er sie nur völlig beherrscht und zum dienstbaren Mittel seiner selbst herabgesetzt hat; dies ist aber z. B. nicht der Fall, wenn der geistige Gehalt als abstrakt idealer, vergeblich nach voller Versinnlichung ringender auf der einen Seite und die sinnliche Farbenpracht als selbständiges, nicht völlig vom geistigen Gehalt durchdrungenes Element auf der andern Seite stehen, und beide Bestandteile miteinander abwechseln oder auch sich äußerlich so ineinanderschieben, daß dabei die innerliche Durchdringung fehlt. In solchen Fällen hat der Künstler kein Recht, sich gegen den Vorwurf üppiger Sinnlichkeit auf den tiefen geistigen Gehalt seines Kunstwerks zu berufen und den Tadel eines abstrakten Idealismus der Darstellungsweise durch den Hinweis auf die sinnliche Kraft und Glut der Schilderungen abzuwehren; beide Vorwürfe treffen dann mit Recht die beiden Bestandteile des Kunstwerks und beide sind nur die verschiedenen Seiten des einen Vorwurfs, daß es der zwiespältigen Künstlernatur noch nicht gelungen ist, den geistigen Gehalt und die sinnliche Form zur organischen Einheit, zum restlosen Aufgehen ineinanderzubringen. Ein solcher Künstler verfolgt vielleicht die höchsten künstlerischen Intentionen mit dem höchsten Aufwand technischen Vermögens,

Digitized by Google

weil er die Unentbehrlichkeit beider Seiten erkennt; aber man merkt überall den Widerstreit der Bestandteile, welche nicht nachträglich zur organischen Einheit zusammenzubringen sind, wenn nicht die höchste künstlerische Genialität sie von vornherein aus dem tiefsten schöpferischen Zentrum als Einheit hervorgebracht hat*).

Die Plastik ist darum so wenig dem sinnlich Angenehmen zugänglich, weil sie reinen Formenschein liefert und die Farbe nur entweder zur Abwehr von Störungen oder zur Erleichterung der Formauffassung, also eigentlich in beiden Fällen zur Nichtbeachtung darbietet. In den räumlichen Formen ist aber das Formal-Schöne meist schon mehr bewußter Art, so daß das sinnlich Angenehme oder unbewußt formal Schöne nur einen sehr beengten Platz findet. In der Malerei ist es die Zeichnung der formalschönen Bestandteile, von welcher das nämliche gilt wie von der Plastik; daneben besteht aber die Licht- und Farbengebung. Die Licht- und Schattenverteilung gibt die Modellierung, einen Hauptteil der Luftperspektive, das Helldunkel und das Lichterspiel in Glanzlichtern und Reflexen; hier findet das sinnlich Angenehme schon einen viel breiteren Tummelplatz, obschon es sich dem Formensinn noch immer unterordnen muß, weil die Formauffassung dabei doch die Hauptsache bleibt. In der Farbengebung dagegen herrscht das sinnlich Angenehme fast unumschränkt, da wir noch gar kein Mittel haben, das unbewußt formal Schöne dieses Gebiets uns zum Bewußtsein zu bringen. Natürlich liegt darin kein Hindernis dafür, die Farbe, die uns soviel von der inneren Natur der Dinge offenbart, auch als Ausdrucksmittel für idealen Gehalt, für Seelenerregungen und Gemütsstimmungen zu verwenden, und alle großen Künstler haben sie wirklich in diesem Sinne verwendet; aber die Gefahr ist hier doch sehr nahegerückt, der Farbenwirkung bloß um ihrer sinnlichen Annehmlichkeit willen ein größeres Feld einzuräumen, als ihr aus ästhetischem Gesichtspunkt gebührt. Daher sind es zu allen Zeiten die vorwiegenden Koloristen, nicht die vorwiegenden Zeichner unter den Malern gewesen, welche den Sinnenreiz des Augenscheins in unkünstlerischer Weise ausgebeutet haben und stets sicher gewesen sind, in einem mehr sinnlich als ästhetisch empfänglichen Publikum dankbare Anerkennung ihrer technischen Virtuosität zu finden.

In der Musik ist es die homophone und polyphone Stimmführung, welche der Zeichnung, und die Klangfarbe des Einzeltons wie der simultanen Tonkombination, welche dem Kolorit entspricht, während man die wechselnde Dynamik der Schallwirkung mit der wechselnden Energie der Beleuchtung der verschiedenen Teile vergleichen kann. Demgemäß ist der Sitz des bewußtformal Schönen hier vorzugsweise in der Stimmführung und demnächst in der Dynamik des Vortrags zu suchen (von welcher der Rhythmus nur ein

*) Ein Künstler dieser Art, wo die Elemente der Genialität nicht zur letzten Einheit gebunden sind, ist z. B. Richard Wagner. Auf demselben Boden bewegt sich Robert Hamerling mit seinen Dichtungen „Ahasver in Rom" und „Der König von Sion", während der Zwiespalt in der „Aspasia" völlig überwunden ist. Wagner dagegen konnte den Ausgleich nicht finden, weil seine geistigen idealen Tendenzen selbst schon dem abstrakten Idealismus angehören und prinzipiell die Sinnlichkeit negieren, ohne welche Kunst überhaupt unmöglich wird, und welche er deshalb fortwährend in Widerspruch mit seinen letzten Tendenzen kultivieren muß.

Digitized by Google

Element bildet); das sinnlich Angenehme dagegen ist am wenigsten in der polyphonen Stimmführung, schon mehr in der homophonen Melodie, dem Akkord aus Tönen von gleicher Klangfarbe und dem Rhythmus, am meisten in der Klangfarbe des Einzeltons wie des Akkordes aus Tönen von verschiedenem Timbre zu finden. Der sinnliche Reiz des Einzeltons beruht auf seiner Klangfarbe, und nicht die formale Schönheit, sondern die sinnliche Annehmlichkeit ist es, warum die Kehle eines gottbegnadeten Sängers eine so hohe Pacht, eine alte Geige einen so hohen Preis erzielt, oder die entzückten Zuhörer in Italien „das Messerchen segnen" läßt, das ihnen den Genuß einer solchen Kastratenstimme verschaffte. Für zusammengesetzte Klänge hat das Raffinement der orchestralen Klangeffekte die nämliche Bedeutung, und ihr reiht sich in zweiter Linie das Raffinement der Akkordmodulation mit häufigem gewaltsamem Vertauschen der Tonarten und den daraus hervorgehenden Klangwirkungen an, insbesondere wenn dabei keine polyphone Stimmführung als Dämpfer auf den sinnlichen Reiz des häufigen Klangwechsels gesetzt ist.

Alle diese sinnlichen Klangeffekte können ebensogut wie das malerische Kolorit ohne Rest als Ausdrucksmittel in den Dienst echt künstlerischer Intentionen gestellt werden; es wohnt ihnen aber notwendig das Bestreben ein, über diese Beschränkung hinauszuschweifen und ein gewisses Maß von selbständiger Geltung für sich zu beanspruchen. Der Künstler wird durch die einmal errungene technische Virtuosität auf diesem Felde gar leicht dazu verführt, dieselbe über das Maß ihrer ästhetischen Berechtigung auszunutzen, und diese Verführung wird um so stärker, je mehr er merkt, daß dasjenige, was an den Werken seines Genies das eigentlich Großartige, Bahnbrechende, und Geniale ist, doch von der Mitwelt am wenigsten begriffen wird, und daß dasjenige, wodurch am ehesten der widerstrebenden Schwerfälligkeit der Zeitgenossen ein gewisser momentaner Erfolg abgerungen wird, doch wesentlich nur die nebenbei erzielte Steigerung der sinnlichen Gewalt der Ausdrucksmittel ist. Gerade diejenigen Genies, welche den Ruhm für sich beanspruchen, ihre Mission am heiligsten gehalten, am uneigennützigsten rein „um Gottes willen" gewirkt und am ehrlichsten die Meinung der Welt verachtet zu haben, gerade solche kommen dann unvermerkt am leichtesten dazu, sich von dem unästhetischen Geschmack der Masse in diesem einen Punkte, dem Raffinement des sinnlich Reizenden, über ihr Ziel hinaus mitreißen zu lassen, weil sie in diesem Punkte einen berechtigten Bestandteil ihrer Genialität anerkannt sehen. Sind es dann gar noch Künstler, welche an dem soeben erwähnten inneren Zwiespalt der Bestandteile ihrer Genialität leiden, so hat dieses unwillkürliche Sich-aufmuntern-Lassen durch die Anerkennung der Masse an diesem Zwiespalt eine innere Stütze, und das künstlerische Gewissen wird damit beschwichtigt, daß auch der andere Bestandteil zum Gegengewicht gegen den sinnlichen noch weiter gesteigert, d. h. in seinem abstrakten Idealismus potenziert wird. Geht das Raffinement der sinnlichen Klangwirkungen einerseits und die abstrakte Vergeistigung des idealen Gehalts andererseits dann gar noch Hand in Hand mit einer abnehmenden künstlerischen Schaffenskraft, mit einem allmählichen Versiegen des einst williger fließenden Quells der Produktivität, dann ist es kein Wunder, daß der Zwiespalt in den späteren Werken eines

Digitized by Google

solchen Künstlers immer klaffender wird und da seinen Gipfel erreicht, wo die idealen Intentionen des Künstlers am reifsten und reinsten zum Ausdruck gelangen.

Ein allen Künsten gemeinsamer Zug bei der Pflege des sinnlich Angenehmen um seiner selbst willen ist der, daß dieselbe in den Kultus des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen umschlägt. Nichts ist schwerer zu ertragen als eine Folge von sinnlich angenehmen Eindrücken, und um so schwerer, je stärker sie sind, denn um so schneller ermüden sie. Wenn nun nicht das mehr oder weniger sinnlich Indifferente als Ruhe- und Erholungspause dazwischentritt, so muß das sinnlich Angenehme durch das Unangenehme abgelöst werden, welches zwar auch ein Reiz auf dieselben Zentralorgane, aber doch wenigstens ein Reiz in entgegengesetztem Sinne ist. Das in sinnlicher Hinsicht relativ Indifferente kann ein formal Schönes oder auch formal Häßliches sein, wenn es nur ein ausdrucksvolles Darstellungsmittel des idealen Gehalts ist; wo aber das sinnlich Angenehme als Selbstzweck auftritt, da ist das sinnlich Indifferente einfach zwecklos, also langweilig. Der Sinn stumpft sich rasch gegen die häufiger dargebotenen Eindrücke ab und verlangt nach immer verschärften Reizen, aber nach Abwechselung, und zwar immer rascherer Abwechselung innerhalb derselben; da die Steigerung im sinnlich Angenehmen selbst sehr schwer, in vieler Hinsicht unmöglich ist, so wird sie durch Steigerung des Kontrastes, also indirekt durch Steigerung des sinnlich Unangenehmen zu erzielen gesucht. So drängt sich das sinnlich Unangenehme in steigendem Maße hervor, und zwar um seiner selbst willen als selbständiges Element des Scheins, auch ganz abgesehen von der Zunahme des Charakteristischen, welches ein steigendes Maß an sinnlich Unangenehmem als Ausdrucksmittel erheischt und einen stets bereiten Vorwand zur Beschwichtigung des ästhetischen Gewissens liefert, wenn dieses vor der Pflege des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen erschrickt.

Der Verlauf dieses Prozesses bei der Pflege des sinnlich Angenehmen um seiner selbst willen ist auf ästhetischem Gebiet derselbe wie beim Schlecker, der mit normalen wohlschmeckenden Speisen beginnt, aber mit der Zeit zu immer pikanteren und gewürzteren Gerichten übergeht, bis sein Gaumen nur noch von so scharfen Gewürzen gereizt wird, wie sie jedem gesunden Geschmack unangenehm sind; derselbe Verlauf wie beim Trinker, der mit feinen Weinen anfängt, durch schwere Weine zu Kognak und Arak gelangt und schließlich im gemeinsten Fuselschnaps endet, oder wie beim Lüstling, der nach Erschöpfung der erregenden Wirkung normaler Reize zu immer weniger naturgemäßen fortgedrängt wird und bei den widerlichsten pathologischen Verirrungen ausmündet. Die Natur ist, wie Lessing mit Recht sagt, k a r g auf dem Gebiete des sinnlich Angenehmen und hat ihm schon dadurch den Stempel eines bloßen Mittels zu andern Zwecken aufgedrückt; wer es trotzdem als Selbstzweck behandelt und ihm durch Steigerung der Intensität und Verlängerung der Dauer oder Häufigkeit der Wiederholung mehr Lust auspressen will, als die Natur ihm zuerteilt hat, der wird allemal durch Abirren vom Wege des Naturgemäßen und durch Versinken in Laster gestraft. Die selbständige Pflege des sinnlich Angenehmen in der Kunst führt in demselben Sinne zum ä s t h e t i s c h e n L a s t e r wie die selbständige Pflege des sinnlich Ange-

Digitized by Google

nehmen im Leben zum physischen oder moralischen Laster führt, und der Weg dazu geht in beiden Fällen durch die Reizsteigerung vermittelst des sinnlich Unangenehmen hindurch.

b) Das sinnlich Angenehme als Bestandteil des Schönen im Bereich des Unorganischen

Sehen wir von den Verirrungen ab, in welche ein selbständiger Kultus des sinnlich Angenehmen führt, und fragen wir uns, was das sinnlich Angenehme als relativ berechtigtes Glied und aufgehobenes Moment im Schönen sei, und wodurch es fähig sei, sich dem Schönen einzugliedern, so müssen wir zunächst feststellen, daß es an und für sich genommen dem Schönen auf der Stufe des Unorganischen angehört und innerhalb dieser Stufe die erste Unterabteilung bildet, die man aus anderem Gesichtspunkte auch eine bloße Vorstufe des Schönen nennen kann. Der Eindruck des sinnlich Angenehmen ist natürlich als solcher etwas rein Psychisches und seiner Entstehung nach durch Prozesse im Organismus vermittelt; aber dies gilt in gleichem Maße für alle unsere Eindrücke, gleichviel aus welchen objektiv realen Quellen sie stammen. Das unterscheidende Merkmal, wonach wir die einen zum Schönen auf der Stufe des Unorganischen, die anderen zum Schönen auf der Stufe des Organischen zählen, kann weder in der psychischen Beschaffenheit des ästhetischen Eindrucks selbst, noch in der organischen Vermittelung seines Zustandekommens gesucht werden, sondern nur in der unorganischen oder organischen Beschaffenheit der unsere Sinne affizierenden Ursache, welcher alsdann auch in der Regel eine unorganische oder organische Beschaffenheit des ästhetischen Scheins entsprechen wird. Da ist es denn klar, daß alles sinnlich Angenehme, sofern alle nicht sinnlichen Lust- oder Unlustgefühle streng davon gesondert werden, auf Unorganischem beruht.

Die Empfindungen des Weichen, Glatten, Warmen, die Lust des Kratzens an einer juckenden Hautstelle werden durch unorganische Reize hervorgerufen; wenigstens ist es ganz irrelevant für dieselben, ob z. B. der gestreichelte Pelz einem noch lebenden Tier angehört, oder früher einem längst verstorbenen angehört hat, oder ob er gewebte Nachahmung eines solchen ist. Es ist immer nur eine unorganische Oberflächenbeschaffenheit, die für das Affizieren des Tastsinns in Betracht kommt, und es ist unwesentlich und zufällig für dieselbe, ob sie an einem Organismus oder dem Residuum eines solchen haftet. Das Entsprechende gilt für Düfte und gelöste Schmeckstoffe, welche die Riechmuscheln der Nase oder die Schmeckbecher der Zunge und des Gaumens affizieren; die Stoffe, welche die sinnlich angenehmen Empfindungen hervorrufen, sind in weit überwiegendem Maße organischer Herkunft, aber doch nur Residuen eines bereits abgelaufenen Lebensprozesses und durch die synthetische Chemie auch zum Teil schon aus unorganischen Bestandteilen herstellbar. Es sind chemische Verbindungen des Kohlenstoffs, die nur mißbräuchlich als „organische Verbindungen" bezeichnet werden, weil sie teilweise nebenbei auch im organischen Lebensprozeß vorkommen können.

Nicht minder klar ist die unorganische Beschaffenheit des sinnlich Angenehmen im Bereich der Töne und Farben. Jeder Klang ist eine Kombination aus verschieden starken Tönen von verschiedener Schwingungsgeschwin-

Digitized by Google

digkeit, jede Farbe eine Kombination von verschieden intensiven einfachen Lichtstrahlen verschiedener Schwingungsgeschwindigkeit; es ist nur ein Spezialfall dieser Definition, wenn die Obertöne des Haupttons oder die Strahlen-Komponenten der Gesamtfarbe außer einer gleich Null werden, so daß nur ein einfacher Eindruck übrigbleibt, — denn auch ein solcher hat im Kontrast zu den übrigen sein eigentümliches Timbre. Bei den Farben wird es niemandem einfallen, diejenigen organischen Ursprungs (z. B. das Naturkolorit der menschlichen Haut) für etwas Besonderes zu halten; bei dem Klang der menschlichen Stimme aber ist man eher dazu geneigt, zumal wenn man noch nicht weiß, daß auch das anscheinend Undefinierbare in solchem Stimmklang mit den Hilfsmitteln des physikalischen Laboratoriums mit Sicherheit in eine bestimmte Kombination von Obertönen zu zerlegen ist. Auch hier ist die Herkunft des Klanges aus dem Organismus etwas Unwesentliches für die Schallwellenkombination selbst, welche im physiologischen Sinne als ein unorganisches indirektes Ausscheidungsprodukt des Organismus zu definieren ist. Es ist dabei gleichgültig, ob es der Technik des Instrumentenbaus jemals gelingen wird, das Timbre des menschlichen Stimmklangs in ähnlicher Weise nachzuahmen, wie die Malerei es mit dem menschlichen Inkarnat leistet; es genügt, daß die Instrumentenbaukunst in den Geigen Instrumente von einem zwar anderen, aber nicht minder schönen und seelenvollen Stimmklang herzustellen vermocht hat und im vollen Orgelklang ebenso wie in den Klangwirkungen des Orchesters die menschliche Stimme als einzelne wie als Chor entschieden überholt hat. Ähnlich ist es mit den Vortragsnuancen der Gesangskunst, welche in denjenigen des Violinspiels ihr ebenbürtiges Seitenstück finden; dabei ist zu beachten, daß alle solche Vortragsnuancen schon dem in die reine Musik eingedrungenen sprachmimischen Bestandteil angehören, während die reine abstraktmusikalische Behandlung, wie sie sich z. B. in der Orgel darbietet, auf solche organische Entstehung weit weniger angewiesen ist und weit leichter durch einen automatischen Mechanismus (Drehorgel, Orchestrion) hervorgerufen werden kann.

c) Die psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlich Angenehmen

Dürfen wir es sonach als gesichert annehmen, daß das sinnlich Angenehme der Stufe des Unorganischen angehört, gleichviel ob und in welcher Weise es aus Organischem seinen Ursprung nimmt, so erhebt sich die weitere Frage, durch welche Eigenschaften dieses sinnlich Angenehme dazu fähig wird, in das Gebiet des Schönen Aufnahme zu finden. Da ist denn sofort eine zweifache Vermittelung zu unterscheiden, welche auf ganz verschiedenen Wegen zustande kommt. Die erste Art der Vermittelung können wir die psychophysische nennen, die zweite die formalschöne; die erste führt unter Überspringung des Formalschönen auf assoziativem Wege sofort in den seelischen Gehalt hinein, die zweite läßt aus den gegenseitigen Verhältnissen des unbewußt-formal Schönen die bewußte formale Schönheit der Ton- und Farbenwelt zutage treten. Die erste Art überspringt mit dem Formalschönen den ästhetischen Schein überhaupt und würde ganz außerhalb des ästhetischen Gebiets fallen, wenn nicht ohnehin ein ästhetischer Schein da

Digitized by Google

wäre, an den sie sich anlehnen und dessen Ausdrucksfähigkeit sie durch ihre symbolisierende Kraft verstärken könnte; die zweite Art liefert den Übergang zur Gewinnung der formalschönen Bestandteile des ästhetischen Scheins selbst und vollzieht damit direkt und unmittelbar die Aufhebung des sinnlich Angenehmen ins Schöne. Die zweite ruht auf der Hauptwirkung und der wesentlichen Eigentümlichkeit des sinnlich Angenehmen, ist bei allen seinen Gattungen nachweisbar und liegt in der geraden Linie der Fortbewegung zur nächsthöheren Stufe; die erste Art hingegen ruht auf einer akzidentiellen physiologischen Nebenwirkung, die nicht einmal allen Arten des sinnlich Angenehmen zukommt, und bildet eine seitliche krumme Abschweifung im Fortgang. Die zweite könnte sehr wohl ohne die erste, aber die erste nicht ohne die zweite bestehen.

Die erste Art beruht auf gewissen physiologischen Zufälligkeiten in der Organisation unseres Nervensystems, durch welche teils Reflexbewegungen, teils sympathische Miterregungen naheliegender anderer Nerven herbeigeführt werden, wenn gewisse sinnliche Reizwirkungen an Sinnesnerven herantreten. Sowohl mit den Reflexbewegungen wie mit den irradiierten Miterregungen anderer Nervenstämme pflegen sich wieder Erregungszustände der Zentralorgane zu verknüpfen, welche psychisch als Gefühle zur Geltung gelangen. So ist z. B. das reflektorische Lachen infolge von Kitzel einer empfindlichen Hautstelle mit deutlichen Gefühlen verknüpft, welche sich aus dem unangenehmen Gefühl des Kitzels und dem angenehmen des Lachens zusammensetzen, und je nach dem Übergewicht des ersteren oder des letzteren überwiegende Unlust oder Lust gewähren. So hat ferner der Gehörseindruck gewisser sinnlich angenehmer oder unangenehmer Tonverbindungen eine sympathische Erregung vorzugsweise in den Gebieten des nervus facialis, trigeminus und sympathicus zur Folge, welche wiederum einen heiteren oder weinerlichen, gehobenen oder gedrückten Gesichtsausdruck, Beschleunigung oder Verlangsamung des Herzschlags und der Peristaltik der Speisewege hervorrufen und alles dies in zentralen Erregungen mitklingen lassen, die sich als Gefühle bemerklich machen.

Endlich scheinen aber auch, abgesehen von Reflexen und sympathischen Miterregungen anderer sensibler Nervenstämme, noch gewisse physiologische Einflüsse von den Sinnesnerven auf die Zentralorgane selbst stattzufinden, durch welche eine rein zentrale Gefühlserregung bedingt ist; dieselben treten besonders dann scharf hervor, wenn die Zentralorgane durch Krankheit oder seelische Erschütterungen in einen Zustand abnormer Erregbarkeit oder Hyperästhesie versetzt sind, werden aber in geringerem Maße auch in normaler Verfassung beobachtet und stehen mit den vorgenannten Arten mittelbarer Erregung in Vermischung und Wechselwirkung. Dieser Art ist z. B. die erregende Wirkung lebhafter Farben, die nicht bloß bei Stieren und Putern, sondern nach Ausweis der dynanometrischen Leistungsfähigkeit auch bei Menschen in beträchtlichem Maße stattfindet, und die höchst komplizierten und schwer zu beschreibenden physiologischen Nebenwirkungen der Musik, welche mit Unrecht öfters durchweg als „pathologische" bezeichnet werden, weil sie in pathologischen Zuständen der Zuhörer am stärksten zutage treten.

Es bedarf nach dem Vorangeschickten kaum noch der Erwähnung, daß

Digitized by Google

diese psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen als reale Gefühle ganz außerhalb des ästhetischen Gebiets fallen, und daß sie als solche eine große Gefahr der Abirrung vom Schönen in sich bergen. Erhält das sinnlich Angenehme und Unangenhme als solches einen selbständigen Wert und Platz im Schönen eingeräumt, so ist es kaum noch möglich, sich gegen die ästhetische Verirrung zu wehren, daß auch diesen psychophysischen Nebenwirkungen ein selbständiger Wert und Platz eingeräumt wird; die notwendige Folge davon ist dann, daß die pathologischen Zustände der Seele künstlich begünstigt werden, weil in ihnen diese Nebenwirkung ein Maximum wird, und daß das sinnlich Angenehme und Unangenehme selbst zur künstlichen Züchtung dieser pathologischen Zustände gemißbraucht wird, zu welchen sie ebenso geeignet sind hinzuleiten, als sie von ihnen begünstigt werden. Diese Wechselwirkung einer gegenseitigen Steigerung der krankhaften Reizbarkeit und des Bedürfnisses nach krankhaften Reizen tritt dann in Verbindung mit der oben aufgezeigten Tendenz der Pflege des sinnlich Angenehmen, mehr und mehr in die Pflege des sinnlich Unangenehmen umzuschlagen. Sind die Künste einmal auf diesen Irrweg geraten, so wirken sie selbst immer mehr zum Verfall des Geschmacks mit und werden immer unfähiger zu einer kräftigenden, erhebenden, läuternden und reinigenden Einwirkung, je mehr ihre pathologische Reizwirkung in den Vordergrund gerückt ist und je länger sie Zeit gehabt haben, das Publikum pathologisch zu degenerieren.

Trotz allen diesen Gefahren einer mißbräuchlichen Verselbständigung haben diese psychophysischen Nebenwirkungen einen unschätzbaren und für manche Künste (z. B. die Musik) geradezu unersetzlichen Wert; sie müssen nur jeder Selbständigkeit entkleidet und als bloßer Durchgangspunkt zu denjenigen ästhetischen Scheingefühlen betrachtet werden, die ihnen verwandt oder verschwägert sind und durch Assoziation von ihnen ausgelöst werden können. Durch diese Vermittelung der psychophysischen Nebenwirkungen gewinnt die spezifische Eigentümlichkeit des sinnlich Angenehmen oder Unangenehmen indirekt eine Ausdrucksfähigkeit, welche ihr an und für sich gar nicht beiwohnen würde, und wird so zum Symbol und ästhetischen Darstellungsmittel eines bestimmten Gefühlsinhalts, der durch die wesentliche Gleichmäßigkeit der menschlichen Organisationen auch allgemein verständlich ohne konventionelle Verständigung ist. Um diese Aufhebung der realen Gefühlsnebenwirkungen in die von ihnen geweckten ästhetischen Scheingefühle mit Sicherheit vollziehen zu können, ist es nötig, daß die ersteren nur schwach auftreten; je mehr sie sich auf minimale Andeutungen, die eben noch zur Auslösung der ästhetischen Scheingefühle hinreichen, beschränken, desto besser für die Reinheit der ästhetischen Auffassung.

Hierin liegt auch der Grund, daß nur ein gesunder, normaler Mensch in normaler Disposition zur rein ästhetischen Auffassung und Verarbeitung des ihm zuströmenden Empfindungsmaterials fähig ist, in abnormer Stimmung aber für das seiner Stimmung Fremdartige keinen Sinn hat und von dem seiner Stimmung Gemäßen sogleich in lauter reale Gefühlserregungen versetzt wird. Man muß den Kopf frei haben und freier Herr seiner Kräfte sein, um seine realen Gefühle so hemmen und beherrschen zu können, daß sie

Digitized by Google

nur als Vermittler der ästhetischen Scheingefühle auftauchen dürfen, um sofort wieder verabschiedet zu werden; nur in dieser Freiheit kann man sich auch den mächtigsten sinnlichen Reizen gegenüber in der rein ästhetischen Auffassung behaupten. Die ästhetischen Scheingefühle, welche auf assoziativem Wege von den psychophysischen Nebenwirkungen ausgelöst werden, brauchen nicht inhaltlich identisch mit diesen zu sein, sondern werden, wenn sie auch ihren realen Erregern bis zu einem gewissen Grade ähnlich sein müssen, doch außerdem in der Richtung ihrer Vervollständigung oder Abweichung von jenen noch wesentlich mitbestimmt durch die Summe aller übrigen gefühlserweckenden Elemente des ästhetischen Scheins. Letztere können sogar unter Umständen selbst in der Musik so dominieren, daß die psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen dagegen ganz in den Hintergrund treten; dagegen wäre ein Gegensatz und Widerspruch zwischen beiden unkünstlerisch, da das sinnlich Angenehme sich gerade den übrigen Ausdrucksmitteln ohne Anspruch auf irgendwelche Selbständigkeit einordnen oder unterordnen muß.

d) Das sinnlich Angenehme der Klänge und Farben

Wir kommen nun zu der zweiten Art der Aufhebung des sinnlich Angenehmen ins Schöne, welche nicht mittelbar durch seine psychophysischen Nebenwirkungen, sondern unmittelbar durch das, was es an sich selbst ist, erfolgt. Bekanntlich bestehen alle Reize, welche auf die Sinne einwirken, aus Schwingungen des umgebenden Mediums, welche sich graphisch als Wellenlinien von mehr oder minder verwickelter Form darstellen lassen; die Intensität des Reizes drückt sich durch die Erhebung und Vertiefung der Wellenlinien über die Abszissenachse, die Qualität des Reizes teils durch die Länge der Wellen, welche der Geschwindigkeit ihrer Aufeinanderfolge umgekehrt proportional ist, teils durch die besondere Gestalt der Wellenlinie aus. Nun läßt sich aber jede noch so komplizierte Gestalt einer Wellenlinie in eine Summe von interferierenden Einzelwellen zerlegen, deren jede die einfachste regelmäßigste und mit allen anderen übereinstimmende Gestalt (der Kosinus-Kurve) hat; dadurch wird alle Qualität des Reizes auf Wellenlänge der Wellenkomponenten zurückgeführt. Bei den akustischen Reizen entspricht die Wellenlänge der Tiefe des Tons, die Kombination einfacher Töne der Klangfarbe; bei den optischen Reizen entspricht die Wellenlänge der einfachen Wellen den einfachen Farben nebst ihren Übergängen zwischen je zweien, die Kombination einfacher Lichtwellen dagegen wiederholt teils die Qualität der einfachen Farben und ihrer binären Verbindungen, teils trägt sie die ternären Verbindungen hinzu*). Bei den niederen Sinnen sind die Beziehungen zwischen physikalischem Schwingungsreiz und Empfindungsqualität noch unaufgeschlossen; dieselben haben aber auch für die Ästhetik keine Bedeutung, weil sie als unmittelbare Wahrnehmungsempfindungen doch nicht in ästhetischen Schein eingehen können.

*) Kombinationen aus drei einfachen Farben (z. B. Braun und Lawendel) werden nur durch solche einfache Lichtstrahlen erregt, welche bereits außerhalb der Grenzen der reinen, ungetrübten Farbenwahrnehmung liegen.

Digitized by Google

Hiernach reduzieren sich alle Reize desselben Organs auf Unterschiede in der Intensität und der zeitlichen Verteilung; die zeitliche Verteilung der Reize aber zerfällt in Tempo, oder Geschwindigkeit in der Aufeinanderfolge des Gleichmäßigen, und Rhythmus, oder Anordnung in der Aufeinanderfolge des Ungleichmäßigen. Das Tempo enthält das absolute Zeitmaß in der Sukzession der Reize, der Rhythmus das relative Zeitmaß in derselben; beide aber sind zeitliche Ordnung der qualitativ gleichartigen und nur noch quantitativ untereinander verschiedenen Reizelemente. Die Empfindung wird in ihrer Qualität durch diese quantitative Ordnung der Stärke und Verteilung der Reizelemente bestimmt, ohne sich dessen bewußt zu sein; könnte sie zugleich sich dieser Ursachen ihrer Qualität bewußt sein, so würde man dieselben als formal schön definieren müssen, — da sie es nicht kann, so wird man dieselben wenigstens als unbewußt-formal schön bezeichnen dürfen. Es bleibt hierbei die Frage offen, durch welche Vermittelung das unbewußt formal Schöne für die Empfindung zum sinnlich Angenehmen wird; es ist vorläufig nur zu konstatieren, daß es dazu wird.

Es ist Tatsache, daß wir Tempo und Rhythmus, sofern wir uns derselben bewußt werden, zum formal Schönen rechnen; es ist ebenso Tatsache, daß wir bei der Verbindung von Tönen zu einem Akkord die Fähigkeit besitzen, die Komponenten des Totaleindrucks nach Belieben in ihrer Einheit oder in ihrer Einzelheit aufzufassen und daß wir uns hier der Beziehung zwischen Gesamteindruck und Komponenten durch bloße wechselnde Anschauung der Aufmerksamkeit bewußt werden können, während wir bei der Auflösung eines Klanges in seinen Grundton und Obertöne schon künstlicher Hilfsmittel bedürfen. Wir rechnen aber die Auffassung des Akkordklanges im Verhältnis zu seinen Bestandteilen zum Gebiet des formal Schönen, die Auffassung des Klanges, den wir ohne Hilfsmittel nicht zerlegen können, zum sinnlich Angenehmen. Andererseits leugnet niemand, daß auch dem Eindruck des mit bloßem Ohre zerlegbaren Akkords ein sinnlich angenehmer Bestandteil beiwohnt, und es ist Tatsache, daß anhaltende Übung das Ohr dahin bringen kann, auch gewisse Klänge ohne Hilfsmittel in ihre Komponenten zu zerlegen. Es ist also klar, daß das sinnlich Angenehme und das formal Schöne mit flüssiger Grenze ineinander übergehen, je nachdem die Unbewußtheit der Relationen unter den Reizkomponenten im sinnlich Angenehmen vom Bewußtsein durchdrungen wird, oder die formale Schönheit auch der zusammengesetzteren Gebilde dem ungeübteren Ohr undurchdringlich bleibt.

Die Flüssigkeit der Grenze zwischen sinnlich Angenehmem und formal Schönem ist gerade auf musikalischem Gebiet schon längst bemerkt worden; es ist das Verdienst von Helmholtz, sie in exakter Weise nachgewiesen zu haben*). Ebenso ist es längst bekannt, daß das formal Schöne in der Rationalität und Einfachheit der dem Bewußtsein offenliegenden Verhältnisse

*) Die enthusiastischen Hoffnungen auf reißend schnelle Fortschritte in der Ausbildung der Theorie der Musik, welche ich als Jüngling an die Helmholtzschen Entdeckungen knüpfte, als ich sie zuerst in Poggendorffs Annalen der Physik veröffentlicht fand, haben sich bisher nicht erfüllt; im Gegenteil sind wir

Digitized by Google

seinen Grund hat; wir können daraus schließen, daß das sinnlich Angenehme als solches (d. h. abgesehen von seinem psychophysischen Nebenwirkungen) in der Rationalität und Einfachheit der dem Bewußtsein verhüllten Verhältnisse seinen Grund hat. Die rationalistische Ästhetik von Euler und Leibniz nahm an, daß das sinnlich Angenehme der Empfindung in einer unbewußten Arithmetik der Seele bestehe, welche die rationalen Verhältnisse der Reizelemente unbewußt perzipiere, ohne sie bewußt zu apperzipieren, so daß also nicht nur die bewußte Rationalität im formal Schönen, sondern auch die unbewußte Rationalität im sinnlich Angenehmen unmittelbar der Grund des Gefallens sei. Die sensualistische Ästhetik hingegen nimmt an, daß nur darum die einfachen rationalen Verhältnisse einen sinnlich angenehmeren Eindruck machen, weil sie von Störungen frei sind, die das Organ belästigen würden, und sie schließt daraus, daß auch die bewußt rationalen Verhältnisse uns nur darum als schön erscheinen, weil wir sie als den Grund der sinnlichen Annehmlichkeit des Eindrucks erkennen.

Die sensualistische Theorie, wie sie von Helmholtz aufgestellt worden, ist schon darum unhaltbar, weil sie mit der Erfahrung in Widerspruch steht, welche uns lehrt, daß Akkorde mit sehr viel schlimmeren Störungen (Schwebungen der Obertöne und Kombinationstöne) dennoch formal schöner sein können als andere Akkorde mit sehr viel geringeren Störungen, je nach der Tonlage in bezug auf Höhe oder Tiefe und je nach der Sättigung oder Auflösungsbedürftigkeit des Akkordes*). Außerdem würde aber durch diese sensualistische Theorie das positiv Schöne als solches überhaupt zur Illusion, denn es bliebe nur einerseits die Lust des Gemeingefühls übrig, welche in dem unlustfreien Gebrauch der verliehenen Organe liegt, und zweitens die Kontrastlust der Wiederherstellung einer störungsfreien Empfindung nach der durch störungsbehaftete Empfindungen erlittenen Unlust. Die Lust des Gemeingefühls am störungsfreien Gebrauch der Organe wäre jedenfalls keine geistige ästhetische Lust mehr, sondern ein physisches, rein körperliches Wohlbehagen in der Erhöhung des Lebensgefühls und könnte als solches das formal Schöne niemals erklären; da aber das sinnlich Angenehme und formal Schöne fließend ineinander übergehen, so kann es auch das sinnlich Angenehme des Augen- und Ohrenscheins nicht erklären. Es vermag dies umsoweniger, als es selbst auf einer Fiktion beruht; denn es gibt tatsächlich keine Organempfindung ohne Störungen, keine Konsonanz ohne relative Dissonanz, kein Zusammenklingen von musikalischen Tönen ohne Schwebungen der Obertöne oder Kombinationstöne. Es bliebe also der sensualistischen Theorie nur der Rückzug auf die zweite Position übrig, wonach die ästhetische Lust bloß in der Kontrastlust zwischen minder störungsreichen und mehr mit Störungen behafteten Empfindungen zu suchen wäre. Danach wäre dann die Musik zu definieren als „das wenigst unangenehme von allen Geräuschen"; aber unangenehm bliebe sie doch, nicht nur wegen der störungsreicheren Empfindungen, mit wel-

seitdem in keinem Punkte weiter gekommen, da die Theorie, welche Helmholtz in seinem Werk über Tonempfindungen auf seine Entdeckungen aufbaute, nur auf einen sensualistischen Irrweg geleitet hat.

*) Vgl. Gustav Engel, Ästhetik der Tonkunst (Berlin 1884), S. 306—315.

Digitized by Google

chen der Kontrast besteht, sondern auch wegen der minder störungsbehafteten Empfindungen, welche in Kontrast stehen. Die Musik entspräche der Selbstpeinigung eines Aszeten, der sich abwechselnd bald mit Geißeln und Skorpionen, bald mit einfachen Ruten den Rücken bearbeitete und dann versicherte, daß er das letztere als Kontrastlust empfände und von der Summe der Eindrücke sehr befriedigt wäre. Da würde es doch jedenfalls vernünftiger sein, auf Musik, wie auf Geißelung, ganz zu verzichten.

Es muß also, um das positive Gefallen an der Musik, welches keineswegs bloße Kontrastlust ist, zu erklären, eine positive Erklärungsursache gesucht werden, und da die sensualistische Ästhetik eine solche zu geben unfähig ist, so wird man doch wohl oder übel auf das Erklärungsprinzip der rationalistischen Ästhetik in irgendwelcher Weise zurückgreifen müssen. Der Fehler des älteren Rationalismus bestand nur darin, daß er das letzte Erklärungsprinzip sogleich als unmittelbar wirkende Ursache hinstellte und die Notwendigkeit physikalischer, physiologischer und psychologischer Mittelglieder übersah. Denn wenn die rationalen Verhältnisse der Reizelemente überhaupt perzipiert würden, so fielen sie auch schon ins Bewußtsein, wenn auch nicht in das reflektierte Bewußtsein der apperzipierenden Aufmerksamkeit; dies ist aber ausgeschlossen sowohl durch die Kleinheit der fraglichen Zeitelemente, wie durch die Beschaffenheit des Organs und die empirische Unmöglichkeit, sie aus der Gesamtheit der Perzeption nachträglich auszusondern. Wenn hingegen die rationalen Verhältnisse der Reizelemente unbewußt im eigentlichen Sinne des Worts bleiben sollen, so können sie auch nicht in die Perzeption als solche eingehen, sondern nur in der physiologischen und vorbewußten psychologischen Entstehung derselben eine Rolle spielen; dann besteht die Aufgabe der Erklärung eben in dem näheren Nachweise, welche Rolle dies sei. Die Versuche zur Lösung dieser Aufgabe, wie sie von Hauptmann, Oettingen, Riemann u. a. m. unternommen sind, scheinen mir noch fern von der Erreichung des Ziels, wenn sie auch zur Orientierung der Nachfolger sehr beachtenswert sind; es ist dabei gleichgültig, daß sie meistens auf die Erklärung der Grundlagen des Formalschönen (Dur- und Moll-Dreiklang usw.) gerichtet sind, denn durch die Lösung der Aufgabe auf diesem Gebiete würde bei der Flüssigkeit der Grenze auch der Schlüssel für das Rätsel der Klänge und ihrer sinnlichen Annehmlichkeit gefunden sein.

In dem sprachmimischen Ohrenschein hat das sinnlich Angenehme keine so ausgedehnte Bedeutung wie in dem musikalischen, wenngleich ihm in dem Wohlklang oder Mißklang der durch verschiedene Affekte oder Stimmungen modulierten menschlichen Stimme, ebenso wie in den Abwandlungen und Gleitungen des Tonfalls immer noch ein breites Betätigungsfeld offensteht. Dazu tritt dann noch der Wohlklang oder Mißklang der verschiedenen Sprachen und Dialekte und der verschiedenen Aussprachen der nämlichen Laute in denselben. Das Verhältnis von Vokalen und Konsonanten, welches für den Wohlklang einer Sprache bei jeder Art der Aussprache bestimmend bleibt, leitet dann durch Stabreim, Alliteration, Assonanz und Reim aus dem Gebiet des sinnlich Angenehmen in dasjenige des formal Schönen hinüber, welchem letzteren auch die Prosodie angehört.

Digitized by Google

Auf dem optischen Gebiet ist es bisher noch weniger als auf dem akustischen gelungen, dem Grund des sinnlich Angenehmen der Farbeneindrücke und des formal Schönen der Farbenzusammenstellungen festzustellen. Der Umstand, daß gleiche Empfindungen bald von einfachen, bald von zusammengesetzten Reizen ausgelöst werden, und daß den allerzusammengesetztesten Reizen die subjektiv inhaltlosesten Farbenempfindungen (weiß, grau, schwarz) entsprechen, legt allen Erklärungsversuchen aus der Optik allein Hindernisse in den Weg, die bis jetzt um so weniger überwunden werden konnten, als die Einrichtungen des Auges für die Farbenempfindung uns noch viel weniger bekannt sind als die Einrichtungen des Ohrs für die Tonempfindung. Der andere Weg, den man versucht hat, die Analogie der Farbenreihe mit der Tonreihe, scheitert nicht sowohl an dem geringen Umfang des Spektrums von kaum einer Oktave als daran, daß die Tonhöhe gar kein Analogon in der Farbenwelt findet, wo vielmehr die Farbe schon dem Tonklang entspricht. Die hierbei zu gewinnenden Parallelen haben doch mehr physikalisches als ästhetisches Interesse, deuten aber immerhin darauf hin, daß die rationalen Zahlenverhältnisse der Wellenlängen auch in der Farbenharmonie eine wichtige Rolle spielen*). Jedenfalls besteht auch auf diesem Gebiet eine flüssige Grenze zwischen sinnlich Angenehmem und formal Schönem; je weniger durchsichtig hier die Rationalität der Verhältnisse für das Bewußtsein ist, desto weiter erstreckt sich die Sphäre des sinnlich Angenehmen oder unbewußt formal Schönen in die koloristische Reizwirkung hinein.

e) Das sinnlich Angenehme in den ruhenden und bewegten Formen

Beschränkter ist das Gebiet des sinnlich Angenehmen in den Formverhältnissen oder in dem figuralen Teil der Malerei; indessen hat es auch hier seinen Platz, obwohl man auf den ersten Blick nicht einsieht, wie gefällige oder mißfällige Formen etwas anderes als formal schön oder formal häßlich sollten sein können. Aber das sinnlich Angenehme findet hier eine zweifache Art der Vermittelung, um wenigstens teilweise eben dasjenige, was vom ästhetischen Formensinn als formal gefällig oder mißfällig empfunden wird, zugleich als sinnlich angenehm oder unangenehm empfinden zu lassen. Die erste Art der Vermittelung erzeugt das sinnlich Angenehme im eigentlichen Sinne, als Resultat der unmittelbaren Affektion der Sinnesorgane, d. h. als reales sinnliches Gefühl; die zweite Art hingegen erweckt das sinnlich Angenehme nur im übertragenen, uneigentlichen Wortsinn, als ästhetisches Scheingefühl, zu dessen Zustandekommen erstens das leihende Hineintragen des eigenen sinnlichen Gefühlsvermögens in die Objekte, zweitens das sympathische ästhetische Scheingefühl mit den vorausgesetzten Gefühlen der Objekte in ihrer gegebenen Situation und drittens die Projektion dieses sym-

*) Vgl. die wertvolle kleine Schrift „Ton und Farbe" von F. A. Nußbaumer (Wien 1874), in welcher unter anderem nachgewiesen wird, daß die Quotienten der Schwingungszahlen von je zwei Farben der natürlichen Farbenskala und derjenigen von je zwei Tönen der natürlichen Tonskala bis zur vierten Dezimalstelle übereinstimmen.

Digitized by Google

pathischen Scheingefühls und des dazugehörigen Schein-Ich in die Objekte erforderlich ist, um endlich die Formen derselben als Ausdruck des geliehenen Gefühlsinhalts aufzufassen. Die erste Art der Vermittelung beruht darauf, daß der Blick instinktiv das Bedürfnis hat, an den Formen des Objekts entlangzugleiten, und eine Erleichterung der Befriedigung dieses Bedürfnisses als sinnlich angenehm, eine Erschwerung desselben als sinnlich unangenehm empfindet; die zweite Art darauf, daß der Gleichgewichtssinn, unterstützt durch Tastsinn, Gesichtssinn und Muskelbewegungssinn, nach Erhaltung des eigenen Körpergleichgewichts und nach ungehemmter Verwirklichung des Bewegungstriebes strebt, die Erleichterung und Erschwerung der Befriedigung dieses Strebens sinnlich angenehm, beziehungsweise unangenehm empfindet, und den Objekten dasselbe Streben und dieselbe Gefühlsweise leiht.

In ersterer Hinsicht ist das Entlanggleiten des Blickes an einer gebrochenen Linie unangenehmer als an einer wellig geschwungenen, an einer geraden unangenehmer (weil mit dem gegebenen Muskelapparat des Auges schwerer vollziehbar) als an einer leicht gekrümmten, an einer wagerechten geraden Linie unangenehmer als an einer senkrechten. Deshalb wird Rundung, Fülle, Ausgeglichenheit, Weichheit der Umrisse einer Figur vom Auge als sinnlich angenehm, Schärfe, Eckigkeit, Spitzheit, Knorrigkeit als sinnlich unangenehm empfunden; deshalb ist ferner die Auffassung einer rechts- und linksseitigen Symmetrie bei senkrechter Achse sinnlich angenehmer als die Auffassung derselben symmetrischen Figur mit wagerecht gelegter Achse; deshalb ist endlich von der feinfühligen hellenischen Architektur auf alle geraden Linien und Ebenen zugunsten ganz leiser Krümmungen verzichtet worden. Das Verfolgen der kreisenden Tauben im Schwarm tut dem Blick so wohl, wie dasjenige der stoßweise ihre Richtung wechselnden Mücken im Schwarm wehe; das Niederstoßen des Raubvogels zeichnet eine sinnlich angenehme, das Herabfahren des Blitzes eine sinnlich unangenehme Linie. Verfolgt der Blick die Umrisse eines Körpers, welcher die Erinnerungsgefühle des Tastsinns erweckt, z. B. die eines kleinen Kindes, so verknüpft sich mit dem realen Gefühl der Augenbewegung außerdem noch das Scheingefühl oder Tastbewegung und des sinnlich Angenehmen oder Unangenehmen, welches sie empfinden lassen würde; alsdann verschmilzt also bereits die Vermittelung der ersten mit derjenigen der zweiten Art, nur mit dem Unterschiede, daß es sich bei diesen Tastempfindungen nicht um sympathische, sondern um reaktive Gefühle handeln würde.

Die zweite Art der Vermittelung macht es verständlich, warum ein schiefstehender Turm oder eine Statue mit nicht unterstütztem Schwerpunkt sinnlich unangenehm wirkt; wir leihen dem Objekt unser Gefühlsvermögen und das Mißbehagen des gestörten Gleichgewichtssinnes, welches wir in gleicher Lage (mit Recht oder Unrecht) empfinden zu müssen glauben, und lassen von diesem supponierten sinnlich unangenehmen Gefühl des Objekts uns selbst sympathisch affizieren, so daß wir ein unangenehmes Mitgefühl haben. Man würde gar nicht darauf kommen, dieses sympathische ästhetische Scheingefühl von den übrigen auszusondern, wenn es nicht eine so seltene Ausnahme wäre, unter den ästhetischen Scheingefühlen ein rein sinnliches, so-

Digitized by Google

zusagen körperliches Gefühl anzutreffen wie dasjenige des befriedigten oder unbefriedigten Gleichgewichtsstrebens; nur daher kommt es, daß der sinnliche Charakter des Gefühls sich in den Vordergrund der Aufmerksamkeit drängt und zu einer Zusammenstellung desselben mit den realen Gefühlen des sinnlich Angenehmen anspornt, obwohl methodisch betrachtet der Unterschied zwischen realen und Scheingefühlen weit schwerer ins Gewicht fällt als derjenige zwischen rein sinnlichen und gemischten Gefühlen innerhalb der ästhetischen Scheingefühle.

Indem der Gleichgewichtssinn uns nötigt, die eigene Körperhaltung nach Maßgabe der Schwerkraft zu regulieren und andern Objekten dieselbe Tendenz zu leihen, legen wir unwillkürlich in alle Raumverhältnisse eine Orientierung und Gefühlsregulierung nach Maßgabe der Schwerkraft hinein; die Senkrechte, als Weiser für die Richtung der Schwerkraft, und die Wagerechte, als Weiser für die Gleichgewichtsstellung, gestalten sich dadurch zu den beiden Achsen im Raume, auf welche alles bezogen und nach denen alles bemessen und apperzipiert wird. Was wir für eine rein geometrische Orientierung des Formensinns halten, vollzieht sich tatsächlich nur vermittelst der dynamischen Orientierung durch den Gleichgewichtssinn, und selbst die einfachsten linearen Formgebilde fordern uns zum Leihen des Gleichgewichtsgefühls heraus, durch das sie uns rückwärts in sinnlich angenehmer oder unangenehmer Weise sympathisch affizieren. So tritt z. B. durch dieses dynamische Moment zu der oben gegebenen Erklärung ein zweiter Erklärungsgrund dafür hinzu, daß symmetrische Gebilde mit senkrechter Achse uns sinnlich angenehmer affizieren, gleichsam die Symmetrie mehr zur Geltung kommen lassen, als solche mit wagerechter Achse. Die ersteren sind nämlich nach der Schwere orientiert, die letzteren nicht; d. h. bei den ersteren haben die symmetrischen Glieder gleiche, bei den letzteren entgegengesetzte Beziehung zur Schwere, oder bei den ersteren stehen oder hängen beide Hälften in gleicher Weise, bei den letzteren (z. B. der im Wasser gespiegelten Uferlandschaft) steht die eine und hängt die andere Hälfte. Es gehört selbst in dem reinen Augenschein der Malerei die ausdrückliche Voraussetzung der Aufhebung der Schwerkraft durch Flugkraft oder übernatürliche Schwebekraft dazu, um uns von der Forderung der Schwerpunktsunterstützung einer Figur zu entbinden, und selbst in diesem Falle werden die Einzelheiten innerhalb der schwebenden Figur (z. B. hängende Körperteile oder Gewandfalten) von dem Einfluß der Schwerkraft abhängig bleiben müssen, um unser Gefühl nicht unangenehm zu affizieren.

Was so für das labile oder stabile Gleichgewicht des aus einem Bewegungsvorgang herausgerissenen und festgehaltenen Augenblicks gilt, das gilt in noch höherem Maße für die Vorführung von ganzen Bewegungsvorgängen. Wir empfinden die Wurfkurve darum so sinnlich angenehm, weil wir die Beziehung des geworfenen Objekts zur Schwerkraft in jedem Augenblick als das logische Kompromiß zwischen den beiden wirkenden Kräften empfinden, das unserm Gefühl Genüge tut; dies tritt besonders deutlich hervor, wenn das geworfene Objekt selbstleuchtend ist (geworfene Leuchtkugel bei nächtlich dunklem Himmel). Ebenso sind die Bewegungen der Gymnastiker und Tänzer lauter Quellen sinnlich angenehmer und unan-

Digitized by Google

genehmer Mitgefühle für uns, um so mehr als es sich hier um Menschen handelt, welchen wir unser Gefühlsvermögen nicht erst zu leihen brauchen. Daß aber trotzdem ein Leihen stattfindet, ist daraus erkennbar, daß (wie bei schiefen Türmen und bei Statuen, die mit einem stützenden Baumstamm aus einem Block gemeißelt sind) nicht das wirkliche Gleichgewicht oder die wirkliche Gleichgewichtsstörung, sondern der bloße Schein von solchen für unser Gefühl maßgebend ist; wenn wir bei einem Gymnastiker eine Stellung sehen, bei der für unsere Anschauung das labile Gleichgewicht aufgehoben scheint, so berührt dieselbe uns sinnlich unangenehm, auch wenn der Schein uns trügt und wir sogar in abstracto wissen, daß er uns trügt. Abgesehen von den Fällen, wo solche Gefühle beabsichtigt sind, um durch ihre Überwindung desto größere Kontrastlust zu erzielen, ist als ästhetische Forderung festzuhalten, daß nicht der wirkliche Gleichgewichtszustand, sondern der scheinbare, im ästhetischen Schein sich intuitiv aufdrängende so zu gestalten ist, daß die wohltuende Wirkung erzielt wird.

Überall, wo man nicht herausgerissene und fixierte Momente, sondern ganze Bewegungsvorgänge auffaßt, mischt sich mit dem Gefühl des behaupteten, gefährdeten oder verlorenen Gleichgewichts schon das andere Gefühl der ungehemmten oder gehemmten Bewegung, welches ebenfalls eine Quelle des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen ist. Das Gefühl der ungehemmten Kraftäußerung (beziehungsweise des Überganges von Spannkraft in lebendige Kraft) ist sinnlich angenehm, das Gefühl der gehemmten Kraftäußerung (beziehungsweise des Überganges von lebendiger Kraft in Spannkraft) ist unangenehm. Indem wir den Flug eines Raubvogels verfolgen, empfinden wir die Beschleunigung des Niederschießens sinnlich angenehm, die Verlangsamung des Ansteigens unangenehm, das gleichmäßige Kreisen als in der Mitte liegend zwischen beiden; ähnlich ist es an der aufsteigenden Rakete die zunehmende Beschleunigung (Übergang von Spannkraft in lebendige Kraft), was uns so viel angenehmer berührt und mit sympathischem Genuß der ausströmenden Kraftäußerung erfüllt, als bei der in gleich steilem Winkel geworfenen Leuchtkugel die von Anfang an stetig abnehmende Anfangsgeschwindigkeit. Analoge Gefühle erwachsen uns aus dem Verfolgen eines seine Geschwindigkeit mit der Annäherung ans Ziel steigernden Rennpferdes, und auch der lebhaft bewegte Tanz bietet in den Momenten der Beschleunigung und Verlangsamung Erregungsursachen sinnlich angenehmer und unangenehmer Gefühle.

Die Gefühlsästhetik wird geneigt sein, die realen sinnlichen Gefühle, die aus der Erleichterung oder Erschwerung der Organfunktion entspringen, entweder für die Ästhetik zu ignorieren oder in ästhetische Scheingefühle umzudeuten; die sensualistische Ästhetik im Gegenteil wird geneigt sein, diese Organgefühle als die Hauptsache, als die wesentliche Grundlage alles Gefallens und Mißfallens hinzustellen und die ästhetischen Scheingefühle, die aus dem Gleichgewichtssinn und Bewegungstrieb entspringen, entweder als außerästhetische akzidentielle Nebenwirkungen des ästhetischen Scheins beiseite zu schieben, oder aber sie unter Nichtbeachtung ihrer idealen Scheinhaftigkeit zu realen sinnlichen Gefühlen umzudeuten. Eine kritisch besonnene Ästhetik wird beide Fehler vermeiden, und anerkennen, daß sowohl als reale

Digitized by Google

Gefühle wie als ästhetische Scheingefühle die Gefühle des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen auch im Bereiche der ruhenden und bewegten Formen eine wichtige Rolle spielen, daß aber nur die unmittelbaren Organempfindungen zu der ersten direkten Art der Vermittelung des sinnlich Angenehmen gehören, während die ästhetischen Scheingefühle des Gleichgewichts und der Bewegung in der Tat bereits eine sinnliche Spezies des Genus ästhetische Scheingefühle bilden und als solche von den realen Gefühlen des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen generell verschieden sind. Man könnte dieselben gleichsam als ein Mittelding zwischen den ästhetischen Scheingefühlen und den psychophysischen Nebenwirkungen der sinnlichen Eindrücke hinstellen, insofern sie mit den ersteren die ideale Scheinhaftigkeit, mit den letzteren die rein sinnliche Qualität des Gefühls gemein haben; aber dies geht doch insofern nicht an, als es nicht, wie bei den psychophysischen Nebenwirkungen, eine psychophysische Vermittelung in der Organisation des Nervensystems ist, welche das Gefühl aus dem Sinneseindruck erwachsen läßt, sondern eine psychologische Vermittelung durch Vorstellungen, nämlich das Leihen des eigenen Gefühlsvermögens an das Objekt und das eigene Sympathisieren mit den dem Objekt geliehenen Gefühlen.

f) Die entgegengesetzten Verirrungen der sensualistischen und der Gefühlsästhetik

Es liegt auf der Hand, daß auch bei dem sinnlich Angenehmen der ruhenden und bewegten Formen der Übergang zum formal Schönen ein flüssiger ist; alles was von seiten der Perzeptionserleichterung sinnlich angenehm genannt werden muß, ist, rein ästhetisch betrachtet, schon ein formal Schönes. Es liegt deshalb auch hier auf dem Gebiet der Formelemente nahe genug, daß die sensualistische Ästhetik versucht, das Formalschöne aus dem sinnlich Angenehmen zu entwickeln, ebenso wie sie bemüht ist, die Gefühlswirkungen, sowohl die realen psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlichen Reizes als auch die sympathischen sinnlichen Scheingefühle, welche er erweckt, als bloße Steigerungen und Komplikationen des sinnlich Angenehmen zu deuten. Die Gefühlsästhetik hingegen verfällt eher in den entgegengesetzten Fehler, d. h. indem sie den Inhalt des Schönen lediglich in den auf dasselbe hinausprojizierten Gefühlen des Beschauers sucht, fürchtet sie, den Inhalt und mit ihm die Substanz des Schönen unter den Händen zu verlieren, wenn sie nicht den Objekten als solchen wirklich diesen Gefühlsinhalt zuschreibt, den die ästhetische Auffassung ihnen großenteils nur geliehen und in sie hinausprojiziert hat. Während die sensualistische Ästhetik alles Schöne durch Reduktion auf sinnlich Angenehmes in ein bloß subjektives, rein anthropologisches Phänomen ohne jede objektive, kosmische Bedeutung verflüchtigt, fingiert diese Richtung der Gefühlsästhetik kosmische Gefühlszustände in Objekten, die gewöhnlich für gefühllos gelten, um mit Gewalt den Gefühlsgehalt des Subjekts als solchen und ohne jede Umdeutung zum objektiven Inhalt des Schönen zu stempeln.

Wer der Ergebnisse des vorigen Kapitels eingedenk ist, dem kann es nicht schwerfallen, die Irrtümlichkeit beider einseitigen Ansichten zu durch-

Digitized by Google

schauen und zu erkennen, daß auch hier die Wahrheit in der Mitte liegt. Die sinnliche Basis des menschlichen Gefühls- und Vorstellungslebens spielt überall ebenso in das höhere Gemütsleben wie in das höhere Geistesleben hinein und bildet das feste Erdreich, in welchem die beiden letzteren wurzeln, von welchem sie sich nicht losreißen können ohne Gefahr des Verdorrens, aus welchem sie ihre Nahrung saugen, und über welchem sie ihre eigenartigen Blüten und Früchte entfalten. Aber die unentbehrliche Bedingung ist darum noch nicht zureichende Ursache, sie ist vielmehr dazu bestimmt, in dem Ergebnis zum aufgehobenen Moment herabgesetzt zu werden wie der Erdgeschmack im edlen Wein. Dies gilt schon für alle Gebiete des realen Gefühlslebens, die es mit realen Objekten zu tun haben, um wie viel mehr für das ästhetische Gebiet, wo das sinnliche Gefühl einerseits objektiv in ästhetischen Schein, andererseits subjektiv in ästhetische Scheingefühle aufgehoben wird. Deshalb kann man das Studium der sinnlichen Grundlagen des Schönen zwar für so wichtig halten, wie man irgend will, ohne der Wahrheit zu nahezutreten, aber man wird durch dieses Studium sich doch immer nur in der Wurzelschicht des Schönen oder in der Vorhalle der Ästhetik bewegen, ohne den eigentlichen Problemen dieser Disziplin irgendwie näherzukommen. Dasjenige, um was es sich eigentlich handelt, ist der ästhetische Schein, in welchem die sinnlichen Gefühle bereits aufgehobenes Moment geworden sind, der ästhetische Schein, welcher uns vermittelst der sinnlichen Empfindungen und der durch ihn erregten Gefühle Aufschluß über seine objektive Beschaffenheit gibt, und so vermittelst der Sinnlichkeit sowohl eine Sphäre der Objektivität als auch schlummernde Tiefen unserer eigenen geistigen Subjektivität erschließt, welche ohne diese Vermittelung uns immer verborgen geblieben wären.

Auf der anderen Seite aber wäre es ganz übereilt, unseren subjektiven Gefühlsinhalt, wie wir ihn den Objekten leihen oder in dieselben hinausprojizieren, auch realiter als einen den Objekten in Wahrheit anhaftenden Zustand gelten zu lassen, und zu meinen, daß wir durch die ästhetische Hinausversetzung unserer realen und scheinhaften sinnlichen Gefühle wirklich unmittelbar eine theoretische Wahrheit über das Innere der Welt erfaßt hätten. Dies führt vom berechtigten ästhetischen Schein direkt in die unberechtigte theoretische Illusion. Eine bare Illusion ist es z. B., wenn Kirchmann dem undulierenden Medium der Schallwellen oder Lichtwellen unsere subjektiven Klang- und Farbenempfindungen als ihm ebenfalls angehörenden Gefühlszustand zuschreibt, eine ebensolche Illusion, wenn Lotze das subjektive ästhetische Lustgefühl an der objektiven Weltharmonie nur dadurch erklärbar findet, daß die objektiv erscheinende Harmonie das äußere Symptom eines entsprechenden inneren Lustzustandes in dem Komplex der Dinge ist. Das Gefühl ist nicht in dem Sinne etwas bloß subjektiv Anthropologisches, daß es gar nichts über die Objektivität, durch die es hervorgerufen ist, aussagte und von ihr erkennen lehrte; aber es führt uns durch seine objektive Bedeutung eben schon zu tief hinter die Oberfläche in das Innere der Dinge, als daß die ursachliche Beschaffenheit derselben, in welche es uns Einblick gewährt, nur so einfach mit ihrer Wirkung kongruent gesetzt werden könnte.

Digitized by Google

Die Projektion der Gefühle ins Objekt ist zunächst die bloße Form, in welcher die gefühlsmäßige ästhetische Auffassung von der Sphäre der Subjektivität in diejenige des Objekts übergreift. Wo ein Leihen stattfindet, ist das Subjekt sich vollkommen seines bloßen Spielens mit ästhetischem Schein und Scheingefühlen bewußt; wo die Projektion reaktiver Gefühle stattfindet, wird zwischen virtueller und aktueller Projektion zwar nur gefühlsmäßig, aber doch hinreichend deutlich unterschieden, also nicht eigentlich das Gefühl selbst, sondern seine durch das Gefühl in gefühlsmäßiger Weise charakterisierte Ursache projiziert, und wo sympathische Gefühle mit ihren realen Erregern übergreifend identifiziert werden, da bleibt doch immer noch nebenher ein begleitendes Gefühl davon bestehen, daß das sympathische Gefühl nicht ganz imstande ist, sein erregendes Urbild zu erschöpfen, sondern von diesem quantitativ wie qualitativ einen überschießenden Rest ungedeckt durch sich stehen läßt. Das Gefühl gibt sich somit zwar als die subjektive Form, in welcher das Subjekt sich des immanenten idealen Gehalts im ästhetischen Schein ästhetisch bemächtigt, aber es gibt sich nicht für die allgemeingültige Form aus, in welcher dieser ideale Gehalt dem ästhetischen Schein objektiv immanent ist; vielmehr hängt das von der näheren Beschaffenheit des ästhetischen Scheins ab, ob er die Präsumtion erweckt, daß sein idealer Gehalt ihm auch in der Form des Gefühls immanent sei. Das Gefühl ist in der Form anthropologisch und dabei doch seinem Inhalt nach objektiv bedeutsam. Es steht mit dem idealen Inhalt des ästhetischen Scheins in Korrespondenz; aber nur sofern dieser selbst sich in anthropologischer (oder in einer analogen beseelten) Gestalt darbietet, kann diese Korrespondenz zugleich formelle Übereinstimmung sein.

g) Die teleologische Einrichtung des sinnlich Angenehmen behufs ästhetischer Verwertung

Daß der Mensch die in der äußeren Erscheinung sich ausdrückende Gefühlsweise des Menschen, und bis zu einem gewissen Punkte auch die des Tieres, versteht, das ist nicht so wunderbar, als daß er auf den idealen Gehalt niederer Objektivationsstufen mit sinnlichen und geistigen Gefühlen reagiert, welche geeignet sind, ihm die Beschaffenheit ihrer Erregungsursache bis zu einem gewissen Grade intuitiv zu erschließen. Man muß sich bei letzterer die Frage aufwerfen: wie geht es zu, daß unsere Sinne, unser Nervensystem und unsere Seele so veranlagt sind, daß sie von unbewußt formalschönen Reizen unmittelbar angenehm erregt werden, daß die psychophysischen Nebenwirkungen uns Gefühlserregungen, welche mit dem idealen Gehalt in Harmonie stehen, zuführen, daß die Sinne dazu veranlagt sind, die formalschöneren Eindrücke auch leichter und bequemer zu perzipieren, und daß die ästhetischen Scheingefühle des Gleichgewichtssinnes und Bewegungstriebes dazu geeignet sind, uns in den mathematischen und dynamischen Raum- und Bewegungsverhältnissen der Außenwelt zu orientieren? Es liegt hierbei offenbar eine gewisse Harmonie oder Konformität der Außenwelt und der Organisation des auffassenden Subjekts vor, zu deren

Digitized by Google

Erklärung die Gleichmäßigkeit der mechanischen Gesetze der Natur (von welchen ja auch jedes Individuum einen Teil ausmacht) ebensowenig ausreichen dürfte wie der Hinweis auf die funktionelle Anpassung und deren Steigerung durch Generationen; denn diese Konformität greift einerseits weit tiefer in das Gemüts- und Geistesleben ein, als daß mechanische Gesetzmäßigkeit den Schlüssel dafür liefern könnte, und erstreckt sich andererseits auf Gebiete von solcher Feinheit und Zartheit der Beziehungen, daß der praktische Nutzen derselben unerfindlich bleibt, welcher doch unerläßliche Bedingung für eine mechanische Anpassung im Wege des Gebrauchs ist.

Man kann allenfalls begreifen, daß die Orientierung nach Gleichgewicht und Bewegung einerseits aus der Gleichheit der Naturgesetze im Organismus und in der Außenwelt und andererseits aus der Anpassung des Organismus und seiner Gefühls- und Reaktionsweise an die Bedingungen der Außenwelt entstanden sein kann; aber man kann dasselbe schon nicht mehr annehmen für die Harmonie des Augenmuskelapparats mit den Bedingungen des Formalschönen in Linien und Bewegungen, weil für die letztere kein Nutzen ersichtlich wäre. Man würde also diese Übereinstimmung, wenn sie allein stände, für eine zufällige erklären müssen; da sie aber zusammentrifft mit ebenso wunderbaren und ebenso nutzlosen Übereinstimmungen der Sinnesorganisation für die erleichterte und angenehmere Auffassung des Tonschönen und Farbenschönen, die ebenfalls weit über die Grenzen einer praktischen Nützlichkeit hinausgeht, so wird man in allen diesen Übereinstimmungen unvermeidlich eine gemeinsame tieferliegende Ursache vermuten müssen, welche zwar gesetzmäßig gedacht werden muß, aber nicht als bloßes Produkt materieller mechanischer Gesetzmäßigkeit oder utilitarischer Anpassung betrachtet werden kann.

Geht man zu der Ansicht fort, daß die objektiv-reale Erscheinungswelt in ihrer Existenz wie in ihrer näheren Beschaffenheit wesentlich darauf angelegt ist, subjektive Erscheinungswelten in Bewußtseinen hervorzurufen und durch diese das bewußte Geistesleben überhaupt zu inaugurieren, daß sie ferner wesentlich mit darauf angelegt ist, in Bewußtseinen das ästhetische Geistesleben zu inaugurieren, also zu schönen subjektiven Erscheinungen anzuregen, daß endlich die Organisation der Individuen als eines Teils der objektiv-realen Erscheinungswelt in demselben Sinne dazu eingerichtet ist, um das bewußte Geistesleben im allgemeinen und speziell auch das ästhetische Geistesleben als wesentlichen Teil desselben zustande zu bringen, dann erscheinen die Veranlagung der Außenwelt zur Erzeugung eines ästhetischen Scheins von formaler und inhaltlicher Schönheit und die Veranlagung des Individuums zur ästhetischen Perzeption dieses Scheins nur noch als die beiden Seiten einer und derselben teleologischen Welteinrichtung, und die Übereinstimmung der sinnlichen Wahrnehmungs- und Gefühlsweise mit den objektiv-realen Bedingungen der formalen Schönheit des ästhetischen Scheins stellt sich dann nur noch als ein einzelnes, auf unterster Stufe stehendes Glied dieser allgemeinen teleologischen Welteinrichtung dar. Die allgemeinen mechanischen Naturgesetze aber und die allmähliche utilitarische Anpassung der Individuen an die Außenwelt fallen aus diesem Ge-

Digitized by Google

sichtspunkt nur noch unter den Begriff von Vermittelungen, technischen Behelfen oder mechanischen Hilfsmitteln zur Verwirklichung dieser teleologischen Weltordnung.

2. Das Formalschöne erster Ordnung oder das mathematisch Gefällige

a) Die Einheit des Mannigfaltigen

Der ästhetische Schein, soweit er Sinnenschein ist, zerfällt in räumlichen, zeitlichen und räumlich-zeitlichen Schein. Die sinnlichen Empfindungsqualitäten, welche in diesen Anschauungsformen geboten werden, lassen sich, wie wir sahen, aus Unterschieden der raumzeitlichen Anordnung und Unterschieden der Intensität der Eindrücke ableiten. Die raumzeitliche Anordnung oder Gliederung, sofern sie bewußt wird, kann demnach von dem seiner Entstehung nach unbewußt bleibenden Empfindungsinhalt (der „Materie der Anschauung") abgesondert werden; wie der letztere das sinnlich Angenehme ausmacht, so die erstere das formal Schöne im engsten und ursprünglichsten Sinne des Worts. „Form" bedeutet nämlich ursprünglich nichts anderes als „räumliche Anordnung" und ist dann bloß nachträglich auch auf die Anordnung der raumlosen Veränderungen wie der raumzeitlichen Bewegungen übertragen und ausgedehnt worden. Form ist bestimmtes Nebeneinander, bestimmtes Nacheinander, oder bestimmtes Neben- und Nacheinander. Alle Unterschiede der Form in diesem engsten und eigentlichsten Sinne des Worts sind Unterschiede in der Größe und Aneinanderlagerung oder Aufeinanderfolge der Raum- und Zeitelemente, d. h. die Form ist durchweg mathematisch bestimmt, und deshalb kann das formal Schöne in diesem Sinne des Worts auch als das mathematisch Gefällige definiert werden.

Um von einer Form sprechen zu können, muß eine Mannigfaltigkeit von Gliedern (Raum-, Zeit- oder Bewegungselementen) vorhanden sein, welche zu einer sinnlich faßbaren Einheit verbunden sind. Anschauliche Einheit der Mannigfaltigkeit ist also eine Vorbedingung der Form überhaupt und insofern auch des formal Schönen; aber es ist ein Irrtum, in ihr das Wesen des formal Schönen oder gar des Schönen überhaupt zu suchen. Wenn diese Vorbedingung nicht erfüllt ist, so kann von Form und deshalb auch von schöner Form nicht die Rede sein; aber die negative Bedingung ist nicht der positive Begriff der Sache. Da alles Schöne ästhetischer Schein, und aller ästhetische Schein raumzeitliche Form ist, so muß auch die negative Bedingung der Einheit des Mannigfaltigen für alles Schöne Geltung haben; aber man täuscht sich, wenn man wähnt, das Wesen der Schönheit mit dem Aussprechen dieser Vorbedingung erfaßt und beschrieben zu haben. Es kommt eben alles darauf an, welcher Art das Mannigfaltige ist und zu welcher Art von Einheit es verbunden ist; beides aber wird gar nicht durch die Form bestimmt und noch weniger durch die abstrakte Formel der Einheit des Mannigfaltigen, sondern durch dasjenige, wodurch die konkrete sinnliche Form selbst bestimmt wird. Eine bestimmte Art von Mannigfaltigkeit erfordert eine bestimmte Art von Einheitsbezug, und eine bestimmte Art von einheitlicher Beziehung setzt eine bestimmte Art

Digitized by Google

von Mannigfaltigkeit voraus, wenn die Form gefällig und nicht mißfällig sein soll. Welcher Art diese bestimmte gegenseitige Zusammengehörigkeit oder Harmonie zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit sein muß, darüber sagt die abstrakte Formel von der Einheit des Mannigfaltigen gar nichts aus, und wenn die Erleichterung oder Erschwerung der Funktion der Sinneswahrnehmung etwas darüber auszusagen scheint, so ist es doch eben nur wegen der Anpassung der Sinnesfunktion an die Natur der Dinge, wodurch die Beziehungen des Daseienden einen Widerschein in den Spiegel der Bewußtseinsfunktion werfen.

Die Form ist insoweit gefällig, als sie die Macht eines formierenden Prinzips in sich offenbart, als sie sich als die sinnenfällige Verwirklichung mathematischer Gesetze der Anschauung oder Empfindung aufdrängt. Das Gegenteil einer immanenten mathematischen Gesetzlichkeit ist die Gesetzlosigkeit oder Zufälligkeit der Anordnung, bei welcher die Einheit des ganzen Formbildes nicht ausgeschlossen zu sein braucht. Aber die Einheit der zufälligen Anordnung von Punkten auf einem Blatt, oder von Schlägen in einem Zeitabschnitt, oder von Bewegungen in einem begrenzten Raum und einer begrenzten Zeit ist doch bloß eine äußerliche Einheit, keine innere, wie die Bestimmtheit durch ein formierendes Prinzip sie darbietet. Die Anhänger der Formel von der Einheit des Mannigfaltigen sind außerstande zu erklären, warum die äußere Einheit ohne innere völlig unbefriedigt läßt, anstatt bloß weniger als die Verbindung beider Einheiten zu befriedigen; sie wollen in der inneren Einheit nur eine graduell überlegene Art der Einheit sehen, anstatt anzuerkennen, daß mit ihr erst die Gefälligkeit der Form überhaupt beginnen kann, und daß es die konkrete Manifestation des formbildenden Prinzips oder der bestimmten Art von mathematischer Gesetzmäßigkeit und nicht der in derselben allerdings gegebene abstrakte Einheitsbezug ist, was die Form gefällig macht.

Auch da, wo verschiedene Grade des Einheitsbezuges miteinander zum Vergleich stehen, ist es niemals die bloß graduelle Intensität des gleichviel wie beschaffenen Einheitsbezuges, woran sich der höhere Grad des Gefallens knüpft, sondern die Bekundung einer höheren Stufe mathematischer Gesetzmäßigkeit, das Sichauswirken eines inhaltvolleren formierenden Prinzips, mit welchem der graduell intensivere Einheitsbezug nur als nebenherlaufende Folge verknüpft ist. Die graduelle Steigerung des Einheitsbezuges in der Form würde uns ästhetisch gleichgültig lassen, wenn sie nicht die Folge und dadurch das Symptom für eine Steigerung des formierenden Prinzips, für eine Erhebung der die Form erzeugenden und ihr immanenten mathematischen Gesetzmäßigkeit zu inhaltlich höherer Stufe wäre, und darum ist es nur diese, durch welche die Form gefällig wird. Das formbildende Prinzip ist allerdings an und für sich auch eine Einheit, aber nicht mehr eine äußerlich wahrnehmbare sinnliche Einheit in der Form als solchen, sondern eine innerliche, sie durchdringende übersinnliche Einheit, welche nur mit der Vernunft als ihr sie erzeugender Grund aus ihr zu erkennen ist; wollten also die Anhänger der Formel von der Einheit des Mannigfaltigen sich auf diese Einheit des formierenden Prinzips berufen, so würden sie eine übersinnliche, rein intellektuelle, logisch-ideale Einheit und

Digitized by Google

eine sinnliche Mannigfaltigkeit einander koordinieren müssen, anstatt anzuerkennen, daß die Art und Weise der sinnlichen Mannigfaltigkeit der Elemente ebenso wie die Art und Weise der durch ihre Anordnung den Sinnen dargebotenen sichtbaren oder hörbaren Einheit ganz von jener übersinnlichen Einheit abhängt.

b) Regelmäßigkeit, Gleichmäßigkeit, Symmetrie

Die ärmste Bestimmung der Form ist die Regelmäßigkeit, als Gegensatz der Regellosigkeit; dieselbe sagt nur aus, daß irgendwelches formierende Prinzip in der Form sich betätigt hat, sagt aber nicht aus, welches. Diese Unbestimmtheit ist entweder bedingt durch die sinnliche oder intellektuelle Beschränktheit der Auffassung, welcher die konkrete Beschaffenheit der formbestimmenden Regel noch nicht erkennbar geworden ist, oder durch die mathematische Beschränktheit des formierenden Geistes, der sich bei seiner bildenden Tätigkeit noch nicht über das abstrakte Streben nach einer mehr oder weniger empirischen Regel zur konkreten Bestimmtheit mathematischer Gesetzmäßigkeit hindurchgerungen hatte. Entweder die Perzeption oder die Produktion bleibt bei dem Anlauf zu mathematischer Gesetzmäßigkeit stehen, ohne diese selbst in ihrer konkreten Bestimmtheit zu erfassen. So ist z. B. die sinnliche Auffassung unzulänglich, wenn der Torfgräber auf undeutliche Spuren von Pfahlbauten stößt, — die intellektuelle Auffassung, wenn ein Bauer die mathematischen Konstruktionen eines Gelehrten betrachtet, die intellektuelle Produktion, wenn Naturvölker Steine um Gräber anordnen, ohne daß recht ersichtlich wird, welche Art der Anordnung ihnen vorgeschwebt hat.

Die niedrigste Stufe einer durchweg bestimmten formbildenden mathematischen Gesetzmäßigkeit ist die Gleichheit der Glieder. Solange die Ungleichheit durch kein Formprinzip bestimmt, d. h. bloß zufällig ist, muß die Gleichheit als Ausschließung dieser gesetzlosen Zufälligkeit ihr ästhetisch überlegen sein. So ist es z. B. bei den Vielecken vom Fünfeck aufwärts zweifellos, daß das regelmäßige Vieleck jeder Stufe allen unregelmäßigen Formen der gleichen Stufe an Gefälligkeit überlegen ist; eine Konkurrenz tritt nur beim Viereck und Dreieck ein. Und zwar konkurriert beim Viereck die gleichseitige Raute mit dem Quadrat, beim Dreieck das gleichschenklige rechtwinklige Dreieck mit dem gleichseitigen, obwohl bei der Raute zwei Winkel die doppelte Größe haben als die beiden anderen, und beim rechtwinkligen Dreieck sogar die Gleichheit der Seiten aufhört. Der Grund liegt darin, daß die Raute zugleich die Verdoppelung des gleichseitigen Dreiecks, das gleichschenklige rechtwinklige Dreieck aber das halbe Quadrat darstellt und zugleich einen Teil der Gesetze des umschriebenen Kreises versinnlicht, dessen Peripheriewinkel im Halbkreise es vorführt.

Dagegen hat die Gleichheit als abstraktestes und dürftigstes Formprinzip inhaltlich höheren Arten mathematischer Gesetzmäßigkeit den Vorrang einzuräumen, sobald diese sich anschicken, die Ungleichheit der Glieder gesetzmäßig zu bestimmen. Eine stellenweise Wiederherstellung der Gleichheit gegen gesetzmäßige Ungleichheit erfolgt erst durch das Hinzutreten von formbildenden Prinzipien, welche nicht mehr dem rein mathematischen Gebiet

Digitized by Google

angehören, sondern entweder dem dynamischen (z. B. Symmetrie der Körperhälften), oder dem Gebiet der Zweckmäßigkeit für Gebrauchs- oder Lebenszwecke. Die Gleichheit kann stattfinden zwischen zwei oder mehreren Elementen derselben Form, zwischen Gliedern derselben Dimension (z. B. Säulenabständen) oder verschiedener Dimension (z. B. Dreiecksseiten); die Gleichheit der Abstände zwischen Linien oder Flächen, d. h. die Gleichheit der Abmessungen in einer gegen die gemessenen Glieder senkrechten Dimension führt zum Begriff der Gleichläufigkeit oder Parallelität.

Eine Erweiterung des Begriffs ergibt sich bei der Vergleichung von Gliedern, die selber in sich aus ungleichen Elementen zusammengesetzt sind. Wenn nämlich je zwei Elemente (respektive deren Abstände von den Nachbarelementen) in beiden Gliedern einander gleich sind, so können dieselben doch entweder in gleichem oder in entgegengesetztem Sinne aufeinander folgen oder aneinandergelagert sein; im ersteren Falle wird die Gleichheit der Glieder zur Gleichmäßigkeit, im letzteren zur Ebenmäßigkeit oder Symmetrie. Die Symmetrie verbindet die Gleichheit bereits mit dem Gegensatz, also die Homogeneität mit der Spezifikation oder die Indentität mit der Differenzierung. Die beiden Prinzipien, auf denen der ganze Weltbau ruht, gelangen so in der Symmetrie bereits zur synthetischen Anschauung, wenngleich der Gegensatz hier nur ein Gegensatz der einfachsten Art, nämlich der räumlichen Richtung ist, der nicht nur durch Umstülpen des Formgliedes in sich selbst, sondern auch durch Umklappen desselben nach einer in ihm nicht vertretenen Dimension des Raumes beseitigt werden kann. Aus dem symmetrischen Gegensatz zweier Hälften kann deshalb auch niemals eine andere funktionelle Differenzierung folgen, als ein Gegensatz in der R i c h t u n g der Funktion.

Wo es sich innerhalb derselben Dimension um eine Reihe von mehr als zwei Gliedern handelt, kann nur die Gleichmäßigkeit, nicht die Symmetrie in Betracht kommen; denn wenn je zwei Glieder einander symmetrisch gleich sind, so werden diese als ein zusammengehöriges Ganzes, als symmetrisches Gliederpaar aufgefaßt und wird die Wiederkehr desselben als Gleichmäßigkeit empfunden. Wo hingegen die vielen Glieder nicht als gradlinige fortlaufende Reihe in einer Dimension, sondern konzentrisch in sich zurückkehrend, also in zwei oder drei Dimensionen angeordnet sind, da kann Gleichmäßigkeit der Glieder vom Mittelpunkt aus gesehen, und Symmetrie von Gliedergruppen nach mehreren durch den Mittelpunkt gelegten Achsen miteinander verbunden sein. So sind z. B. in einem regelmäßigen Vieleck alle Seiten und Winkel untereinander gleich; jede grade Verbindungslinie einer Ecke mit dem Mittelpunkt oder einer Seitenmitte mit dem Mittelpunkt teilt aber auch die Figur in zwei symmetrische Hälften. Je mehr Ecken ein Vieleck hat, nach desto mehr Achsen ist es symmetrisch gebaut; der Kreis ist es nach unendlich vielen. Die gradzahligen regelmäßigen Vielecke haben vor den ungradzahligen das voraus, daß bei ihnen jede solche symmetrische Hälfte wieder in zwei symmetrische Hälften nach einer auf der ersten senkrechtstehenden Achse zerfällt, und daß je zwei gegenüberliegende Seiten gleichlaufend sind. Darum ist das Viereck gefälliger als das Fünfeck, das Sechseck gefälliger als das Siebeneck usw. Innerhalb der Reihe der grad-

Digitized by Google

zahligen Vielecke wächst ebenso wie innerhalb der Reihe der ungradzahligen die Gefälligkeit zunächst mit der Zahl der symmetrischen Achsen, welche mit der Zahl der Ecken übereinstimmt, weil desto mehr Gleichheitsbeziehungen zur Anschauung gelangen; so ist z. B. das Fünfeck gefälliger als das Dreieck, das Sechseck gefälliger als das Viereck. Aber über das Sechseck hinaus nimmt mit der wachsenden Eckenzahl die Gefälligkeit wieder ab, offenbar deshalb, weil die weiter hinzutretenden Achsen zu wenig von den sechs Achsen des Sechsecks in der Richtung abweichen, um auf die weiter hinzutretenden Gleichheitsbeziehungen als auf eine Bereicherung mit neuem Inhalt den vollen Wert legen zu lassen. Die Gefälligkeit des Unendlichecks oder Kreises ruht auf ganz anderen höheren Formgesetzen als auf der unendlichen Zahl seiner Symmetrieachsen.

Im Sechseck gipfelt die Gefälligkeit der Vielecke auch deshalb, weil die drei durch die Ecken gehenden Durchmesser, welche das Auge unwillkürlich zu ergänzen genötigt wird, die Figur in sechs gleichseitige (und gleichwinklige) Dreiecke teilen. Aus demselben Grunde ist auch von allen regelmäßigen Sternen, welche durch Umklappen der Diagonalendreiecke nach außen entstehen, der sechseckige Stern bei weitem der schönste, und dasselbe gilt für alle sonstigen nach dem radialen Typus gebildeten Formen, wie z. B. das Kaleidoskop und die Chromatropenbilder sie zeigen. Immer gefällt die Gliederung in sechs vom Mittelpunkt ausstrahlende gleiche Formglieder am besten und hält die Mitte zwischen der Beziehungsarmut des vierstrahligen und der gleichmäßigen Überfülle des acht- und mehrstrahligen Typus, bei welcher letzteren der Mangel an Differenzierung der Glieder sich viel schärfer als beim sechsstrahligen aufdrängt. Deshalb ist auch in der organischen Natur, soweit der radiale Typus in ihr herrscht, der sechsstrahlige Typus bevorzugt. Aus bloß formalem Gesichtspunkt ist ohne Zweifel der radiale Typus schöner als der einachsig symmetrische; wenn gleichwohl der erstere nur bei Pflanzenteilen (Blüten) und niederen Seetieren herrscht, so deutet das schon darauf hin, daß in dem größeren Teile der organischen Natur andere höhere Formgesetze das Übergewicht über die Prinzipien der Gleichmäßigkeit und Symmetrie erlangt haben, insbesondere das Gesetz der funktionellen Zweckmäßigkeit, der Arbeitsteilung und der Differenzierung der Glieder. Will man bei einachsiger Symmetrie sicher gehen, die rein formale Gefälligkeit derselben von jeder Einmischung dynamischer Formbildungsgesetze freizuhalten, so muß man die Achse horizontal legen und nicht vertikal stellen, weil sonst sofort eine unwillkürliche Beziehung auf das statische Gleichgewicht sich einmengt, dessen Behauptung durch Verlegung des Schwerpunkts in die senkrechte Symmetrieachse so sehr erleichtert wird.

Bei eindimensionalen Formen spielt die Symmetrie eine weit unbedeutendere Rolle als bei den mehrdimensionalen, bei sukzessiver Wahrnehmung eine unbedeutendere als bei simultaner. Daher kommt es, daß der Rhythmus die Gleichmäßigkeit bevorzugt und nur selten von der Symmetrie Gebrauch macht. Die symmetrischen Versfüße (–⏑–, ⏑–⏑, –⏑⏑–, ⏑––⏑) klingen namentlich dem modernen Ohre befremdend, und sind auch bei den Alten nur ausnahmsweise verwendet worden. Am ehesten kommt die sukzessive Symmetrie noch im Strophenbau zur Geltung, wenn eine Strophe

Digitized by Google

mit kürzeren Versen beginnt, die allmählich länger werden, um dann zum Schluß der Strophe wieder kürzeren Platz zu machen; doch wird die Wirkung einer solchen Symmetrie in der Regel geringer sein, als der Dichter glaubt und hofft. In der Gliederung der musikalischen Formen spricht man wohl von Symmetrie, meint aber damit nur Gleichmäßigkeit der Bestandteile innerhalb einer zweiteiligen Gliederung, braucht also das Wort mit Unrecht. Das wahre Analogon der Symmetrie liegt bei der Musik in der Symmetrie der Stimmführung, d. h. in kontrapunktischer Gegenbewegung der Stimmen und in der Umkehrung der Themen, während die bloße Imitation einer Stimme durch die andere, sei es in gleicher, sei es in veränderter Tonlage, auch noch nicht unter den Begriff der Symmetrie, sondern unter den der Gleichmäßigkeit fällt. Die wahre, d. h. ästhetisch wertvolle Symmetrie der Musik ist also nicht in der ersten Dimension (der zeitlichen Aufeinanderfolge), sondern in der zweiten Dimension (der simultanen Polyphonie) zu suchen, was ganz mit den am Raume gemachten Erfahrungen übereinstimmt. Der Versuch, ein Musikstück durch Rückwärtsspielen in Symmetrie zu seiner ersten rechtläufigen Vorführung zu bringen (dem man z. B. noch bei Haydn im Menuetto al Rovescio der vierten Violinsonate begegnet), ist eine zopfige Spielerei, welche ihren Zweck, einen symmetrischen Eindruck zu erzielen, durch unbeabsichtigte Veränderung der melodischen Beziehungen der Töne zueinander beim Rückwärtsspielen obendrein noch verfehlt.

c) Kommensurabilität nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen.

Wenn zwei oder mehrere Formglieder miteinander in Beziehung zu setzen sind, welche in sich einfach, d. h. nicht weiter gegliedert oder aus Bestandteilen zusammengesetzt sind, und wenn zwischen diesen Gliedern das mindest zufällige Verhältnis der Gleichheit ausgeschlossen ist, so fragt es sich, welches Verhältnis demnächst als das mindest zufällige oder der vollen Gleichheit am nächsten kommende gelten könne. Die Antwort kann in Ermangelung anderweitiger für die Form bestimmender Rücksichten nur lauten: **die Kommensurabilität nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen.** Das einfachste Zahlenverhältnis ist 1 : 2; daher wirkt es am gefälligsten, wenn zwei Glieder, deren Gleichheit ausgeschlossen ist, in diesem Verhältnis zueinander stehen. Dieser Fall tritt z. B. ein in der Musik, wenn die ganzen Noten mit halben, oder die halben mit Viertelnoten, oder die Viertel mit Sechszehnteln durchmischt sind; die Auflösung in Triolen ist der vergleichsweise seltenere Fall, weil das Verhältnis 1 : 3 nicht so einfach ist wie dasjenige 1 : 2. Ebenso kennt der prosodische Rhythmus derjenigen Sprachen, welche durch Quantitätsbestimmung der Silben skandieren, nur einen Wechsel von langen und kurzen Silben in dem Sinne, daß jede lange Silbe durch zwei kurze ersetzt werden kann, also diesen gleichwertig an Quantität ist.

Wo das Verhältnis 1 : x lautet, ist das eine der beiden Formglieder selbst der Maßstab, durch welchen das andere gemessen werden kann; es kann aber auch eine Kommensurabilität nach einfachen Zahlenverhältnissen

Digitized by Google

bestehen, wenn der Maßstab, durch welchen die Glieder meßbar sind, der Wahrnehmung nicht unmittelbar gegeben ist, sondern durch die Auffassung des Verhältnisses implizite ergänzt werden muß. Sehr erleichtert wird diese messende Auffassung natürlich, wenn in den zu vergleichenden Gliedern die Teilung nach dem gemeinsamen Maßstab schon irgendwie markiert ist, ohne daß die Glieder darum in einfachere Elemente zu zerfallen brauchen. Eine derartige Hilfe ist z. B. das Vorhandensein gleich weit voneinander abstehenden Fenster in den zu vergleichenden Teilen eines Gebäudes; man orientiert sich mit Hilfe solcher Merkmale leichter über die Verhältnisse, auch wenn man weit entfernt ist, eine Zählung vorzunehmen und sich vermittelst derselben die Verhältnisse ziffermäßig zum expliziten Bewußtsein zu bringen. Eben deshalb, weil es dieses expliziten Bewußtwerdens eines einfachen rationalen Verhältnisses nicht bedarf, um dasselbe als ein gefälliges zur ästhetischen Wirkung kommen zu lassen, eben deshalb können auch solche Hilfen durch wahrnehmbare Merkmale fehlen, ohne daß dadurch die ästhetische Gefälligkeit des Verhältnisses aufhört. Diese Tatsache ermöglicht die Ausdehnung der Gefälligkeit einfacher rationaler Verhältnisse auch auf solche Gebiete, wo wir über die physiologische Vermittelung der Perzeptionsweise dieser Verhältnisse noch gänzlich im unklaren sind. Es sind dies in erster Reihe die Harmonien der Töne und Farben, in zweiter Reihe die Wirkungsweisen der chemischen Elemente und ihrer Verbindungen.

Daß die Grade der Konsonanz zweier oder mehrerer Töne, soweit sie von der rein formalen Gefälligkeit des unmittelbaren Eindrucks allein abhängig ist, proportional der Einfachheit der Verhältnisse der Schwingungszahlen ist, war schon den Alten bekannt. Wenn die Musik von den am meisten konsonierenden Tonverbindungen (1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5 usw., 2 : 3, 2 : 5 usw., 3 : 4) keinen oder nur ausnahmsweisen Gebrauch machen kann, so beweist diese Tatsache, daß es ihr gar nicht um ein Maximum von formaler Konsonanz, sondern um derartige Kompromisse zwischen Konsonanz und Dissonanz zu tun ist, daß daraus bestimmte Tongeschlechter, Fortschreitungen und Auflösungen entstehen, deren sie sich als Ausdrucksmittel für einen bestimmten Inhalt bedienen kann. Ein Tongeschlecht ist aber beispielsweise frühestens dann bestimmt, wenn zu den Verhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 noch dasjenige : 5 hinzugetreten ist, welches erst Dur von Moll abscheidet, und ein Auflösungsbedürfnis tritt frühestens mit dem Verhältnis 4 : 7 ein; das sind eben Probleme, die in einer ganz anderen Sphäre liegen, als in derjenigen der formalen Gefälligkeit nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen, Probleme, die deshalb auch von der physiologisch-sensualistischen Musiktheorie einfach ignoriert werden.

Daß die Spektralfarben der natürlichen Tonskala proportional sind, ist, wie schon oben bemerkt, von Nußbaumer nachgewiesen; es verhalten sich demnach die Schwingungszahlen von Braun : Rot : Orange : Gelb : Grün : Zyan : Indigo : Violett : Lavendel wie 8 : 9 : 10 : 11 : 12 : 13 : 14 : 15 : 16. Analogien zwischen den Tonharmonien und Farbenharmonien würden sich aus dieser Übereinstimmung nur dann ableiten lassen, wenn man zunächst den Einfluß der speziell musikalischen Formgesetze aus der Bestimmung der Gefälligkeit der Tonverbindungen ausschiede, und alsdann

Digitized by Google

den Einfluß entsprechender koloristischer Formgesetze an deren Stelle setze; ersteres aber übersteigt schon die Abstraktionsfähigkeit des musikalisch geschulten Ohrs, und über letztere tappen wir noch so gut wie ganz im Dunkeln. Dies hindert aber nicht die Anerkennung der Tatsache, daß auch in den Farbenharmonien ebenso wie in den Tonharmonien die rationalen Zahlenverhältnisse eine hochwichtige Rolle spielen. Es ist dabei zu beachten, daß das Verhältnis 8 : 16 (= 1 : 2) schon die Grenze reiner Farbenwahrnehmung überschreitet, welche sich innerhalb des Verhältnisses 9 : 15 (= 3 : 5) bewegt (Rot : Violett), während Braun und Lavendel offenbar getrübte Eindrücke geben. Durch diese enge Begrenzung der Farbenwahrnehmungsfähigkeit sind die allzu einfachen Zahlenverhältnisse noch weit entschiedener ausgeschlossen als in den Tonverbindungen durch das Bedürfnis nach Charakterisierung der Tongeschlechter, nach harmonischen Fortschreitungen und Auflösungen*). Es wäre der Mühe wert, das Studium der Farbenharmonien und Disharmonien unter Zugrundelegung der in rationalen Verhältnissen stehenden Spektralfarben von neuem aufzunehmen, und es wäre gar nicht unwahrscheinlich, daß ein Maler mit hervorragendem Farbensinn Hand in Hand mit einem Naturforscher arbeitend auf diesem Wege zur Sicherstellung sehr wertvoller Ergebnisse gelangte.

Das Gebiet der Chemie führe ich hier nur deshalb mit an, weil es geeignet ist, einen Begriff davon zu geben, wie bedeutsam die rationalen Zahlenverhältnisse für die Konstitution der chemisch differenzierten Materie und dadurch für den ganzen Weltbau sind. Je weiter die Chemie und Physik vorgeschritten, desto wahrscheinlicher ist es geworden, daß die Atomgewichte der chemischen Elemente und alle mit denselben zusammenhängenden chemischen und physikalischen Eigenschaften derselben eine Kommensurabilität nach rationalen Zahlenverhältnissen besitzen, welche nur vorläufig noch bei einem Teil derselben dadurch getrübt erscheint, daß wir irgendwelche noch unerkannte störende Bedingungen nicht zu beseitigen vermögen. Alle chemischen Verbindungen dieser Elemente untereinander erfolgen schlechthin nach rationalen Zahlenverhältnissen, welche sich indes von der Einfachheit der unorganischen Verbindungen um so weiter entfernen, eine je wichtigere Rolle die betreffenden Verbindungen im Lebensprozeß der Organismen zu spielen haben. Da wir auch bei den Ton- und Farbenverbindungen die physiologische Vermittelung für das Gefallen und Mißfallen der Eindrücke nicht kennen, so wird es nicht so fern liegen, auch in den chemischen Einwirkungen chemischer Elemente oder Verbindungen auf den (sei es normalen, sei es sensitiven) Organismus einen Einfluß der Zahlen-

*) So fällt z. B. das Analogon des Durdreiklangs (8 : 10 : 12, Braun : Orange : Grün) mit der tiefsten Farbe, das Analogon des Dursextakkords (10 : 12 : 16, Orange : Grün : Lavendel) mit der höchsten Farbe aus dem Gebiet der ungetrübten Farbenwahrnehmung heraus, und nur das Analogon des Durquartsextakkords (9 : 12 : 15, Rot : Grün : Violett) und dasjenige des Molldreiklangs (10 : 12 : 15, Orange : Grün : Violett) fällt mit allen Gliedern in dasselbe hinein. Zum Molldreiklang (Orange : Grün : Violett) möchte man als entsprechendes Gegenstück einen Durdreiklang von den Farben Rot : Gelb : Blau a priori erwarten, aber diese haben das Verhältnis 9 : 11 : 14 oder 36 : 44 : 56 anstatt wie in der Musik das Verhältnis 36 : 45 : 54.

Digitized by Google

verhältnisse als solchen auf das Gefallen oder Mißfallen des Eindrucks zu vermuten.

Wenn dem entgegensteht, daß in dem Bau des Sonnensystems rationale Zahlenverhältnisse zwischen den Umlaufszeiten der Planeten und Monde unbedingt ausgeschlossen sind, so ist dieser Widerspruch nur scheinbar, weil solche hier unzweckmäßig sein würden wegen Summierung der periodischen Störungen und darum notwendig zur allmählichen Auffaugung von solchen Umlaufskörpern, soweit solche existiert haben sollten, geführt haben müßten. Es bleibt also durch diese Tatsache die allgemeine Wahrheit unangetastet, daß insoweit, als nicht inhaltliche Gründe anderer Art es verbieten, die Gesetzmäßigkeit des Universums darauf gerichtet ist, möglichst einfache rationale Zahlenverhältnisse zu realisieren*), offenbar weil sie die am wenigsten zufälligen und gesetzlosen sind. In demselben Sinne aber wirken auch die möglichst einfachen Zahlenverhältnisse auf unsere Wahrnehmung gefällig, offenbar ebenfalls, weil wir in ihnen das Minimum von Zufälligkeit und Gesetzlosigkeit realisiert finden.

d) Proportionalität

Wenn zwei oder mehr Formglieder miteinander in Beziehung zu setzen sind, welche sämtlich wiederum in sich gegliedert, d. h. aus Bestandteilen zusammengesetzt sind, die innerhalb jedes Gliedes einander ungleich sind, und wenn die Gleichheit für diese Glieder ausgeschlossen bleiben soll, so fragt sich, welches diejenige Art der Ungleichheit sein werde, welche als die am wenigsten zufällige, und demnach am meisten gesetzmäßige zu bezeichnen ist. Offenbar ist dies die Ähnlichkeit der Glieder, d. h. die Gleichheit bei verändertem Größen-Maßstabe, oder die Gleichheit der Verhältnisse der Bestandteile in jedem Gliede. Überall, wo ein Glied ungleiche Bestandteile in sich enthält, müssen diese Raum- oder Zeit- oder Bewegungs-Elemente ein bestimmtes Verhältnis zueinander haben; wenn nun die Gleichheit der Glieder untereinander ausgeschlossen ist, so wird doch offenbar die Gesetzlosigkeit oder Zufälligkeit in der gesamten Form auf ein Minimum reduziert, wenn sie auf den Maßstab in der Darstellung dieser Verhältnisse beschränkt bleibt. Ist die Größe des zweiten Gliedes, oder was ebensoviel sagen will, die Größe eines Bestandteils in demselben einmal gewählt, so ist dem Zufall und der Gesetzlosigkeit die Tür verschlossen, indem die Gleichheit der Verhältnisse in Kraft tritt. Das Ergebnis für die Glieder ist Ähnlichkeit, dasjenige für ihre beiderseitigen Bestandteile Proportionalität. Vom rein formalen Gesichtspunkt aus muß zunächst Gleichmäßigkeit der Symmetrie für befriedigender gelten als Proportionalität; es bedarf schon eines Grundes, um die Abweichung von der Gleichheit im Maßstabe der ähnlichen Glieder zu rechtfertigen, der meist im Gebiet der Zweckmäßigkeit zu suchen sein wird, und wäre es nur das im organischen Gebiet allgemein geltende Gesetz, daß jede Steigerung der Entwickelungsstufe durch wachsende Differenzierung der Glieder erreicht wird.

*) Vgl. L. B. Hellenbach, Die Magie der Zahlen (Wien 1882), speziell Abschnitt I—V.

Digitized by Google

Die Proportionalität kann auch zwischen zwei oder mehreren Verhältnissen stattfinden, welche sich nicht zu geschlossenen Gliedern für die Anschauung zusammenfügen; die Glieder der Verhältnisse $a : b$ und $a_1 : b_1$ können z. B. an verschiedene Formglieder der Anschauung verteilt sein. Setzt man die Verschiedenheit von a und b als gegeben voraus, läßt man also auch die Gleichheit von a_1 mit a als ausgeschlossen gelten, so fragt es sich, welcher Maßstab dem a_1 zu geben sei, um als der möglichst wenig zufällige oder willkürliche zu erscheinen, wenn ein anderweitiger Grund für die Wahl des Maßstabes nicht besteht. Da ist denn klar, daß von allen möglichen Größen, welche unter Ausschluß der Größe a für a_1 gewählt werden können, die Größe b die am wenigsten zufällige ist, weil sie die einzige ist, welche das Gesetz der Gleichheit, allerdings in einer anderen Beziehung als bei der Gleichsetzung mit a, in Kraft treten läßt. Würde $a_1 = a$ gesetzt, so schlösse dies auch die Gleichheit von b_1 mit b ein; ist aber einmal die Bedingung gestellt, daß a_1 nicht $= a$ sein soll (also auch b_1 nicht $= b$), so wird doch statt der zweifachen Gleichheit eine einfache als formbildendes Prinzip eintreten können, wenn von den vier Gliedern zwar nicht j e zwei, aber doch im ganzen zwei einander gleichgesetzt werden, nämlich $a_1 = b$, wobei dann $b_1 = \frac{b^2}{a}$ oder $b = \sqrt{a\,b_1}$ wird. Hiermit ist aus dem Prinzip des mindest Zufälligen diejenige besondere Art der Proportionalität als die formal schönste abgeleitet, bei welcher das zweite Glied des ersten Verhältnisses sich im ersten Gliede des zweiten Verhältnisses, das zweite Glied des zweiten Verhältnisses sich im ersten Gliede des dritten Verhältnisses wiederholt uff., oder bei welcher jedes Glied das geometrische Mittel aus dem vorhergehenden und folgenden Gliede darstellt. Es ist aber zu beachten, daß auch andere Arten der Proportionalität formalschön sind, wenn auch in geringerem Grade, weil das formierende Prinzip der Gleichheit der Verhältnisse in ihnen doch immerhin zur Darstellung gelangt, und daß nur dann jene besondere Art der Proportionalität als die gefälligste gelten kann, wenn es gänzlich an inhaltlichen Gründen für die Entscheidung bei der Wahl des Maßstabs fehlt.

e) Der Goldene Schnitt

Es kann nun der Fall eintreten, daß das erste Glied des zweiten Verhältnisses mit dem zweiten Gliede des ersten nicht bloß gleichgesetzt wird, sondern zusammenfällt oder in eins fällt; in diesem Falle ist aber erforderlich, daß sowohl sein Verhältnis zum ersten Gliede als auch dasjenige zum letzten Glied sich deutlich als Verhältnis bekundet und der Auffassung aufdrängt, weil sonst das Verständnis für die Gleichheit beider Verhältnisse und damit das Verständnis für die Proportionalität als immanentes Formgesetz aufhörte. Sind dagegen die Verhältnisse als solche deutlich wahrnehmbar, so zwingt eben die Auffassung des mittleren Gliedes in der Doppelheit seines Verhältnisses zu einer ideellen Verdoppelung des Gliedes selbst und damit zum Verständnis der Proportionalität. Dann hindert auch nichts die Proportionalität in einer Reihe weiterer Verhältnisse in derselben Weise fortzusetzen, so daß jedes Glied ein doppeltes Verhältnis nach rückwärts und vorwärts aufweist und alle diese Verhältnisse einander gleich sind.

Digitized by Google

Hierbei hat die Gesetzlosigkeit oder der Zufall noch immer einen Spielraum in der Bestimmung des ersten Verhältnisses von a : b, sofern dieselbe nicht aus inhaltlichen Gründen gegeben ist. Fragen wir uns weiter, wie diese Gesetzlosigkeit durch ein formgebendes Gesetz ersetzt werden könne, so heißt das mit anderen Worten, wir stellen uns die Aufgabe, das Verhältnis von a : b so zu bestimmen, daß b_1 oder $\frac{b^2}{a}$ irgendwelche Gleichheit mit a und b zeige, obwohl es ohne Widerspruch weder = a, noch = b sein kann. Setzt man a größer als b, d. h. $\frac{b}{a} < 1$, so muß $\frac{b^2}{a}$ kleiner als b (also auch erst recht kleiner als a) sein; setzt man a kleiner als b, d. h. $\frac{b}{a} > 1$, so muß $\frac{b^2}{a}$ größer als b (also auch erst recht größer als a) sein; im ersteren Falle muß also das dritte Glied größer, im letzteren Falle kleiner als jedes der beiden ersten Glieder sein. Soll es nun doch eine Gleichheit mit denselben zeigen, so wird es im ersten Fall ihrer Summe, im letzteren Falle ihrer Differenz gleich sein müssen. Beide Fälle reduzieren sich auf einen durch Umkehrung der Proportion; denn wenn das dritte Glied die Summe des ersten und zweiten ist, so ist auch das erste Glied die Differenz des dritten und zweiten. Die Aufgabe, die gefälligste, d. h. möglichst wenig zufällige Art der Proportionalität zu finden, ist also gelöst im „Goldenen Schnitt", welcher ein gegebenes Ganze so teilt, daß der kleinere Teil zum größeren sich verhält wie dieser zum Ganzen, oder daß das Ganze sich zum größeren Teil verhält, wie dieser zum kleineren. Nun ist dasjenige Verhältnis des ersten zum zweiten Gliede bestimmt, welches das mindest zufällige ist unter der Voraussetzung, daß das zweite Glied das gleiche Verhältnis zu einem dritten wiederholt; was jetzt noch gesetzlos und unbestimmt bleibt, ist nur die absolute Größe des Ganzen, d. h. der Maßstab der nach dem Goldenen Schnitt gebildeten Form, was bei der Relativität aller Größen nicht ins Gewicht fällt, am wenigsten für den Augenschein, dessen scheinbare Größe ohnehin mit der Entfernung des Beschauers wechselt.

Hiermit ist der Goldene Schnitt als die mathematisch gefälligste Art der Proportionalität aus dem Prinzip des mindest Zufälligen abgeleitet und in seiner Bedeutung als Formprinzip anerkannt. Es darf aber nicht vergessen werden, daß verschiedene Bedingungen erfüllt sein müssen, damit ihm ein Einfluß auf die Auffassung ermöglicht wird. Erstens muß das Verhältnis zwischen dem kleineren und dem größeren Teil sich als Verhältnis aufdrängen, zweitens aber auch das Verhältnis zwischen dem größeren Teil und dem Ganzen; erstere Bedingung ist leicht zu erfüllen, letztere weniger leicht als man denkt. Man beachtet wohl das Verhältnis der Teile eines Ganzen untereinander ebenso wie dasjenige mehrerer koordinierter Ganzen zueinander, aber man springt nicht so leicht von den Teilen auf das Ganze über, um einen Teil mit dem Ganzen in Verhältnis zu setzen, weil zunächst nur Koordiniertes verglichen wird. Am wenigsten liegt es so nahe, das Verhältnis zwischen zwei Koordinierten mit dem Verhältnis zwischen zwei Subordinierten zu vergleichen; es ist dabei gleichsam ein doppelter Sprung des Gedankens erforderlich, um zur Auffassung der Proportionali-

Digitized by Google

tät zu gelangen. Wenn es einem aber doch einfällt, das Verhältnis zwischen einem Teil und dem Ganzen ins Auge zu fassen, warum dann gerade das Verhältnis des größeren, und warum nicht das des kleineren Teiles zum Ganzen, da doch beide gleiches Recht gegen das Ganze haben? Was beim Fortgang vom größeren Teil zum Ganzen Proportionalität ist, das ist beim Fortgang vom kleineren Teil zum Ganzen Disproportionalität; warum will man nur die eine der beiden gleich wirklichen Tatsachen sehen und gegen die andere die Augen verschließen? Ich meine, es muß schon ein inhaltlicher Grund sein, eine nähere inhaltliche Beziehung des größeren Teils zum Ganzen, welche uns nötigt, dieses Verhältnis allein ins Auge zu fassen, und damit sind wir schon über die bloße formale Betrachtungsweise hinaus.

Die Beziehung des größeren Gliedes zur Summe der beiden ersten Glieder wird erleichtert, wenn diese Summe als drittes Glied neben die beiden ersten tritt, weil dann das Koordinationsverhältnis den Sprung vom Verhältnis Koordinierter zum Verhältnis Subordinierter erspart; dann muß aber auch die Gleichheit des dritten Gliedes mit der Summe der beiden ersten in die Augen springen. Dies geschieht beispielsweise in einer Reihe von aufeinanderfolgenden Verhältnissen, wie in einem Stufentempel oder den Blattwirbelabständen eines im Wachstum begriffenen Pflanzenstengels. Im ganzen wird dieser Fall sehr selten sein und meistens nur das Ganze selbst oder die Summe der beiden ersten Glieder anstatt eines dritten Gliedes gegeben sein. Wo nun gar die Anschauung des Ganzen ebenso wie eines dritten Gliedes fehlt, und bloß das dem Goldenen Schnitt entsprechende Verhältnis zwischen zwei Gliedern besteht, da kann vom Goldenen Schnitt im Sinne der Proportionalität überhaupt nicht mehr die Rede sein, sondern nur noch von einem einfachen Verhältnis (z. B. wenn wie bei Bilderrahmen oder Visitenkarten die beiden Verhältnisglieder in verschiedenen Dimensionen liegen). Hier ist nicht mehr abzusehen, was dieses Verhältnis vor anderen Verhältnissen voraus haben sollte, wohl aber, was die einfachen Zahlenverhältnisse vor ihm voraus haben, nämlich die arithmetische Rationalität.

Wenn es schon einer vorwiegenden inhaltlichen Beziehung des größeren Teils zum Ganzen bedarf, um das Formgesetz des Goldenen Schnittes, da wo es rein zur Herrschaft gelangt ist, auch zur ästhetischen Wirkung zu bringen, so kann noch weniger davon die Rede sein, daß dieses vereinzelte mathematische Formgesetz eine übergreifende Macht über die Formgesetze höherer inhaltlicher Stufen besitze. Schon im Gebiete des mathematisch Gefälligen gibt es einerseits viel höhere Formgesetze als das der Proportionalität, denen letzteres sich unterordnen muß, wenn es auch innerhalb derselben einen gewissen Spielraum behaupten kann, und gibt es andererseits koordinierte Formgesetze, wie dasjenige der Kommensurabilität durch möglichst einfache rationale Zahlenverhältnisse, welche mit dem Gesetz der Proportionalität konkurrieren, und vor denen letzteres weit öfter zurückstehen muß, als sie vor ihm zurücktreten. Geht man aber über das Gebiet des mathematisch Gefälligen hinaus zu dem dynamisch Gefälligen, oder zum konstruktiv Zweckmäßigen oder gar zum Seelenvollen, dann verschwindet die Bedeutung eines solchen vereinzelten mathematischen Formprinzips vollständig vor dem formbestimmenden Inhalt höherer Stufen.

Digitized by Google

Wenn die Verteidiger des Goldenen Schnitts den Beweis vom Gegenteil erbracht zu haben glauben, so erklärt sich dieser Irrtum durch folgende Umstände. Erstens lassen sie alle Fälle, in denen ein vom Goldenen Schnitt sehr weit abweichendes Verhältnis besteht (also alle rundlichen, radialen oder langgestreckten Formen im Tier- und Pflanzenreich und alle fundamentale Gliederung in einen kleinen und einen erheblich größeren Teil, wie z. B. Kopf und Rumpf) einfach außer Betracht, ignorieren also alle eklatant negativen Instanzen. Zweitens schreiben sie alle Fälle von kommensurabeln Zahlenverhältnissen, die sich nicht allzuweit von dem des Goldenen Schnitts entfernen (z. B. 5 : 8, 3 : 5, ja sogar noch 2 : 3) ihrem Prinzip als positive Instanzen gut, anstatt anzuerkennen, daß diese Fälle für das konkurrierende Prinzip der möglichst einfachen Zahlenverhältnisse, also *gegen* das Prinzip der irrationalen Proportionalität des Goldenen Schnitts sprechen. Drittens wählen sie bei dem meistens gegebenen Spielraum den Ansatzpunkt für ihre Messungen organischer Formgebilde mit Willkür so, daß ein Verhältnis herauskommt, welches sie mit Recht oder Unrecht zugunsten des Goldenen Schnitts geltend machen zu können glauben, während sehr oft eine naturgemäßere Wahl des Teilungspunktes jede Möglichkeit eines solchen Versuchs zerstören würde. Viertens achten sie gar nicht auf die oben angegebenen Bedingungen für die Auffassung der Proportionalität und reden von *Proportion*, wo für die Anschauung nur ein einfaches *Verhältnis* von zwei Gliedern ohne deren Summe als drittes Glied und ohne ein zweites Verhältnis zwischen diesem fehlenden dritten und dem zweiten Gliede vorhanden ist. —

Was von den weitschichtigen Beweisführungen der Verteidiger des Goldenen Schnitts für die Gebiete des inhaltlich Schönen übrigbleibt in bezug auf die Bevorzugung des dem Goldenen Schnitt zugrunde liegenden *Verhältnisses* als Kanon für die Wahl einfacher Verhältnisse, ist folgendes. Wo der Inhalt keine wesentliche Abweichung der Verhältnisglieder voneinander (wie z. B. für das Verhältnis von Länge und Breite der Blätter bei Gräsern, Palmen), und keine vollständige oder annähernde Gleichheit derselben (wie z. B. bei Schwimmpflanzenblättern) verlangt, da wird aus dem Gesichtspunkt rein formaler Gefälligkeit ein Verhältnis bevorzugt werden, das zwischen 1 : 1 und 1 : 2 schwankt. Das erstere darf überall da als das unbedingt gefälligste Verhältnis gelten, wo es sich um Teilung einer horizontalen Linie, oder um Teilung von Flächen und Körpern in eine rechte und eine linke Hälfte handelt; das letztere trägt als gefälligstes den Sieg davon in dem Spezialfall, daß eine vertikale Linie durch eine horizontale Querlinie geteilt werden soll, so daß ein Kreuz entsteht. Im ersteren Falle ist das Verhältnis des Goldenen Schnitts als ein die Gleichheit oder Symmetrie störendes geradezu mißfällig, im letzteren Falle steht es wenigstens hinter dem Verhältnis des kürzeren zum längeren Teilstück wie 1 : 2 erheblich an Gefälligkeit zurück (Fechner Vorsch. d. Ästh. I. S. 192). Das erstere Verhältnis von 1 : 1 läßt die Differenzierung oder Spezifikation vermissen, welche wir gewohnt sind als Grundbedingung jeder inneren Gliederung, die zu höherem Werte führen soll, anzusehen; das zweite Verhältnis der Verdoppelung entfernt sich dagegen einerseits in der Verschiedenheit des

Digitized by Google

Maßstabs weiter von dem Formgesetz der Gleichheit oder Homogeneität, als das Gesetz der Differenzierung es zu fordern scheint, und läßt andererseits gleichzeitig in dem bloß verdoppelten ersten Gliede ein inhaltlich doch zu wenig abweichendes zweites auftreten, um der Forderung der Differenzierung genug zu tun. Jedes Verhältnis, das über 1 : 2 hinausgeht, ohne im zweiten Gliede eine bloße Verdoppelung des ersten zu bieten, wird zwar von dem zweiten Bedenken frei, verfällt aber desto mehr dem ersten und bedarf deshalb aus rein formalen Rücksichten wenigstens der Vermittelung und Verknüpfung durch weniger abweichende Zwischenglieder, wie z. B. die None (4 : 9) der Septime und die Septime (4 : 7) der Quint und Terz bedarf. Deshalb bleiben als die unmittelbar gefälligen Verhältnisse nur die zwischen 1 : 1 und 1 : 2 gelegenen übrig.

A priori oder deduktiv läßt sich über den Punkt, wo der Gegensatz von Homogeneität und Spezifikation, von Gleichheit und Differenzierung am meisten zu einem neutralen Kompromiß ausgeglichen sei, gar nichts ausmachen; es läßt sich weder das arithmetische Mittel zwischen den Verhältnissen $\frac{1}{1}$ und $\frac{1}{2}$, d. h. $\frac{3}{4}$ noch das geometrische Mittel zwischen beiden, d. h. $\frac{1}{\sqrt{2}}$ a priori als dieser Punkt der maximalen Neutralisation beweisen, am wenigsten aber läßt sich deduktiv beweisen, daß das Verhältnis des Goldenen Schnitts, d. h. $\frac{2}{1+\sqrt{5}}$ diesen Punkt bezeichne. Denn der Goldene Schnitt, in welchem das zweite Glied das geometrische Mittel zwischen dem ersten und dritten, und das dritte die Summe des ersten und zweiten bildet, ist dem Gebiete der Proportionalität entlehnt und hat gar kein Recht, ohne weiteres auf das Gebiet des bloßen *Verhältnisses* zweier Größen übertragen zu werden, bei welchem man die Berechtigung der Hereinziehung der Summe beider Glieder als eines dritten Gliedes und den Zusammenhang dieser Forderung mit dem gesuchten Neutralisationspunkt nicht einzusehen vermag. Es bleibt also den Vertretern des Goldenen Schnitts nur der *empirische* Nachweis übrig.

Nun zeigt aber die Nachmessung der Formverhältnisse in Naturprodukten und menschlichen Artefakten und die Ausrechnung der reinen musikalischen Tonverhältnisse nur so viel, daß an Stelle des gesuchten irrationalen Verhältnisses des Goldenen Schnitts tatsächlich *andere* teils irrationale, teils rationale Zahlenverhältnisse obwalten, welche sich allerdings vorwiegend in dem Spielraum zwischen 1 : 1 und 1 : 2 bewegen; sie zeigt ferner, daß Verhältnisse, welche diesen beiden Grenzwerten nahekommen, weniger gefällig sind, als solche, die von ihnen etwas weiter entfernt bleiben, aber sie zeigt *keineswegs*, daß die Verhältnisse *um so gefälliger* werden, *je mehr* sie sich dem Verhältnis des Goldenen Schnitts nähern. Je wichtiger in einem Gebiet (wie z. B. der Musik) die Rationalität der Zahlenverhältnisse ist, desto wichtiger wird auch die Einfachheit derselben, während die Annäherung an das irrationale Verhältnis des Goldenen Schnitts um so

Digitized by Google

komplizierte Zahlenverhältnisse und um so größere Zahlen als Glieder erfordert, je enger sie sein soll.

Es ist deshalb nicht einmal dem Satze allgemeine Geltung einzuräumen, daß das Verhältnis des Goldenen Schnitts der Kanon oder die Mittellinie sei, dem die gefälligen Verhältnisse von beiden Seiten in dem Sinne zustreben, daß sie nach Maßstab der Annäherung an dieselbe immer gefälliger werden, da vielmehr auf den an möglichst einfache Kommensurabilität gebundenen Gebieten jede stärkere Annäherung an das irrationale Verhältnis des Goldenen Schnitts die Verhältnisse mißfälliger macht. Sehen wir von Oktave und Quint (1 : 2 und 2 : 3) ab, so bieten die große und die kleine Sexte Konsonanzen, deren Schwingungsverhältnisse (3 : 5 und 5 : 8) zu beiden Seiten des Goldenen Schnitts liegen. Aber deren Umkehrungen, die kleine und große Terz, bieten ebenfalls Konsonanzen, obwohl ihre Schwingungsverhältnisse (5 : 6 und 4 : 5) weit ab von dem Goldenen Schnitt liegen, und Tonverbindungen, deren Schwingungsverhältnisse dem Goldenen Schnitt näherkommen (wie 8 : 13, 13 : 21), werden nur als unreine große oder kleine Sexten aufgefaßt. Zwei Töne, deren Schwingungszahlen möglichst genau im Verhältnis des Goldenen Schnitts stehen, geben eine geradezu abscheuliche Dissonanz, nämlich ein Intervall, das etwa um einen Viertelton kleiner ist als die große Sexte, und etwa um einen Viertelton größer als die kleine Sexte; dagegen liefern Intervalle wie 4 : 7, 5 : 7, 4 : 9, 5 : 9 und selbst 7 : 9 ganz weiche und wohlklingende Tonverbindungen, welche darum nicht weniger konsonant sind, weil sie nach einer Auflösung verlangen. Danach kann es unmöglich die Annäherung an das Verhältnis des Goldenen Schnitts sein, was die beiden Sexten wohlklingend und in gewissem Sinne zu Grundpfeilen des Harmoniesystems macht, sondern die Einfachheit ihrer rationalen Zahlenverhältnisse, welche das aus anderweitigen Gründen erreichbare Maximum darstellt. Alle Versuche, das Verhältnis des Goldenen Schnitts in der Musik nachzuweisen, müssen daran scheitern, daß in der Musik die Proportionalität überhaupt keinen Raum findet, also auch nicht diejenige des Goldenen Schnitts. Darum ist es auch ein terminologischer Mißgriff, das Verhältnis des Goldenen Schnitts als ein „harmonisches Verhältnis", oder gar als d a s harmonische Verhältnis schlechthin zu bezeichnen, weil „harmonisch" nur ein aus der Musik entlehnter Ausdruck ist, in der Musik aber das Harmonische eben nicht durch das Verhältnis des Goldenen Schnitts oder irgendwelche andere irrationale Verhältnisse, sondern vielmehr durch einfache rationale Zahlenverhältnisse bedingt ist.

Weit eher könnte man zu dem Versuch gelangen, das irrationale Formgesetz des Verhältnisses des Goldenen Schnitts und das rationale Formgesetz der möglichst einfachen Zahlenverhältnisse als die beiden Pole zu bezeichnen, aus deren Kampf die gefälligen Formverhältnisse entspringen, so zwar, daß die einfachen Zahlenverhältnisse, die von dem Goldenen Schnitt zu weit abstehen, von solchen, die ihm näherstehen, an Gefälligkeit überwogen werden, daß dagegen die verwickelteren Zahlenverhältnisse, die dem Goldenen Schnitt allzu nahestehen, von der Einfachheit der ihm ferner stehenden geschlagen werden. Auf diese Weise würden die gefälligsten Verhältnisse durch eine Art von Kompromiß zwischen dem Goldenen Schnitt und

Digitized by Google

dem Gesetz möglichst einfacher Zahlen ausgelesen werden; aber selbst diese Auffassung kann nicht als stichhaltig gelten, wenn man bedenkt, daß es nicht der Einfluß des Goldenen Schnitts als imaginären Kanons oder unsichtbarer Mittelgrenze, sondern vielmehr das in jedem Spezialfall anders ausfallende Kompromiß zwischen den Gesetzen der Homogeneität und Differenzierung ist, was für die Auslese zwischen den mehr oder minder einfachen Zahlenverhältnissen entscheidend ist.

f) Die ebenen Kurven

Während die gerade Linie und die aus geraden Linien zusammengesetzten Figuren durch Gleichungen ersten Grades bestimmbar sind, erfordern die Kegelschnitte Gleichungen zweiten Grades, und wir steigen damit zu einer höheren Stufe mathematischer Formgesetze auf. Der nach innen konvexe und der nach außen konvexe Kegelschnitt, oder Hyperbel und Ellipse, sind die beiden allgemeinen Grundformen, Parabel und Kreis die beiden besonderen Übergangsformen (die Parabel zwischen Hyperbel und Ellipse, der Kreis zwischen den nach rechts geneigten und den nach links geneigten elliptischen Schnitten). Die Anschauung eines Kegelschnitts eröffnet den Einblick in einen ungeheuren Reichtum von Beziehungen, welche die Geometrie expliziert; dieser Reichtum ist keineswegs seinem Begriffe nach unendlich, aber doch nicht so leicht zu erschöpfen. Dies kann man schon an dem einfachsten Kegelschnitt, dem Kreise, sehen, denn es gibt kein Lehrbuch der Geometrie, das die Lehre vom Kreise vollständig erschöpfend behandelte; jedes Lehrbuch beschränkt sich auf Hervorhebung der wichtigsten Sätze und tut damit seinem Zweck Genüge. Da jeder Leser, der sich an den in der Schule genossenen geometrischen Unterricht zurückerinnert, weiß, was hier gemeint ist, so scheint jede nähere Anführung überflüssig. Es liegt auf der Hand, daß die Gleichheit der Formglieder (z. B. aller auf demselben Bogen stehenden Peripheriewinkel), ihre Kommensurabilität durch möglichst einfache Zahlenverhältnisse (z. B. das Verhältnis zwischen Zentrumswinkel und Peripheriewinkel wie 2 : 1) und ihre Proportionalität (sei es bei rationalen, sei es bei irrationalen Verhältnissen) auch hier die größte Bedeutung haben, und daß die Form nach um so höherem Gesetz gebildet scheint, je mehr Beziehungen dieser Art sich aus ihr entwickeln lassen.

Der Reichtum dieser Beziehungen ist bei der Ellipse und Hyperbel noch weit größer als beim Kreise. Der Kreis hat zwar die Symmetrie nach unendlich vielen Axen vor jenen voraus, aber es fehlt ihm dafür an derjenigen Differenzierung, welche durch das Auseinandertreten der beiden Brennpunkte und die aus dieser Zweiheit sich ergebenden Verhältnisse der radii vectores entspringt. Daß z. B. die Winkel der beiden radii vectores mit der Peripherie (resp. der Tangente) einander gleich sind, kommt beim Kreise gar nicht in Betracht, weil gleich den beiden Brennpunkten auch beide Radien in einen zusammenfallen, der auf der Peripherie senkrecht steht. Auch die Symmetrie kommt erst dadurch recht zur Geltung, daß es untereinander ungleiche Bestandteile sind, welche in entgegengesetztem Sinne aufeinander folgen, wie es bei der Ellipse der Fall ist, während es beim Kreise lauter

Digitized by Google

gleichmäßige Bestandteile sind, bei denen deshalb die gleichgerichtete und die umgekehrte Aufeinanderfolge dasselbe Resultat ergibt. Aus demselben Grunde kommt auch die Symmetrie jeder Hälfte nach einer zur ersten senkrecht stehenden Achse bei der Ellipse zur vollen Geltung, während sie beim Kreise in der allgemeinen Kongruenz aller Glieder untergeht.

Die Ellipse hat vor der Hyperbel das voraus, daß sie eine geschlossene endliche Form ist, während die Hyperbel aus zwei aufeinander bloß ideell bezogenen Stücken besteht, deren jedes ins unendliche verläuft, also nur mit einem Teil, allerdings dem charakteristischen Teil, in die Anschauung fallen kann. Die Parabel ist von allen Kegelschnitten der am wenigsten gefällige, weil nur eine seiner symmetrischen Hälften in die Anschauung fällt, während die andere in $\pm\infty$ liegt; das anschaubare Parabelstück ist deshalb nur nach einer Achse symmetrisch, nicht wie die übrigen Kegelschnitte nach zwei aufeinander senkrecht stehenden Achsen. Die Bedeutung der Parabel liegt daher nicht sowohl auf dem Gebiete der rein formalen Gefälligkeit als auf demjenigen der dynamischen Gefälligkeit, weil sie den Spezialfall der Kraftwirkung repräsentiert, in welchem alle Wirkungslinien der konstanten Kraft einander parallel laufen, oder von einer sehr weit entfernten Kraftquelle herrühren. Die Gesetze der übrigen Kegelschnitte lassen sich ebenso durch geometrische Demonstration veranschaulichen, wie diejenigen des Kreises sich durch Rechnung beweisen lassen, und es sind nur Gründe äußerer Zweckmäßigkeit, wenn man bei den ersteren der algebraischen Analyse, bei den letzteren der konstruktiven Demonstration den Vorzug zu geben pflegt.

Nächst den Gleichungen zweiten Grades, welche die ebenen Schnitte durch Kegel (oder Zylinder) darstellen, kommen noch einige transzendente Funktionen für das mathematisch Gefällige in Betracht, z. B. die Cosinus-Funktion für die Wellenlinie. Die ästhetische Bedeutung der Wellenlinie ist so groß, daß Hogarth in ihr die absolute „Schönheitslinie" suchte, ebenso wie einige neuere Ästhetiker im Verhältnis des Goldenen Schnitts das absolute „Schönheitsverhältnis"; solche Einschränkungsversuche aller Schönheit auf mathematische Gefälligkeit und aller so unendlich reichen und vielseitigen mathematischen Gefälligkeit auf ein einziges oder ganz wenige formbildende Prinzipien beweisen jedoch nichts weiter als die wunderlich abstrakte Beschränktheit des Gesichtskreises ihrer enthusiastischen Vertreter. Es darf übrigens nicht außer acht gelassen werden, daß die rein mathematische Gefälligkeit der Wellenlinie erhöht wird durch die sinnliche Annehmlichkeit der sie verfolgenden Blickbewegung und durch die unwillkürliche Beziehung derselben auf die wellenförmig verlaufenden dynamischen Prozesse. In noch höherem Maße ist letzteres bei der Kettenlinie (d. h. der Linie, die eine an ihren beiden Endpunkten aufgehängte Kette bildet) der Fall, die übrigens von Ungeübten meist mit einem Stück Parabel, Hyperbel oder Kreis verwechselt wird. Unter den ebenen Spiralen erscheint die logarithmische Spirale ihrem höheren Formbildungsgesetz gemäß gefälliger als die Archimedische Spirale, welche dem Nullpunkt in der engsten Windung allzurasch zueilt. Die Archimedische Spirale hat aber eine spezielle Bedeutung als Projektion der konischen Schraubenlinie auf die Kegelbasis, d. h. als deren Oberansicht von der Verlängerung der Kegelachse über die Spitze

Digitized by Google

hinaus, und das minder Gefällige der engsten Windung entschwindet dabei in der Regel dadurch, daß die Spitze des Kegels abgeschnitten oder sonstwie modifiziert ist.

g) Die dreidimensionalen Raumgebilde

Gehen wir zu dreidimensionalen Raumgebilden über, so haben wir auch hier mit der Gleichheit der Seiten und Winkel ebenflächiger Körper zu beginnen. Das Tetraëder entspricht dem gleichseitigen Dreieck, der Würfel dem Quadrat, das Oktaeder der Raute, das Dodekaeder dem Fünfeck, während das Gegenstück zum Sechseck gänzlich fehlt. Die regelmäßigen Körper von größerer Seitenzahl (Oktaeder, Dodekaeder und Ikosaeder) entbehren der leichten Übersichtlichkeit, welche für ästhetische Auffassung unentbehrlich ist. Denn die sämtlichen Seiten eines Vielecks sind gleichzeitig sichtbar und lassen ihre Gleichheit unmittelbar wahrnehmen, während diejenigen eines regelmäßigen Körpers immer nur zum Teil sichtbar sind, sich in perspektivischer Ungleichheit darstellen, und zum übrigen Teil durch einen konstruktiven Akt der Phantasie ergänzt werden müssen. Es muß also hier der unmittelbar gegebene Augenschein verlassen und zum stereometrischen Formenschein fortgegangen werden, welcher zum Gebiet des plastischen Formenscheins gehört; dieser Übergang durch ergänzende Phantasiekonstruktion wird aber um so schwieriger, je verwickelter die Formverhältnisse werden. Deshalb ist die ästhetische Bedeutung der regulären Körper mit größerer Seitenzahl gering; dafür wird aber die Bedeutung der auf regelmäßigen Vielecken errichteten Prismen und Pyramiden um so größer, zu denen auch Walze und Kegel zu zählen sind. In den regelmäßigen Formen der Kristalle überwiegen daher die Kombinationen aus Prismen und Pyramiden; dies gilt um so mehr, wenn man erwägt, daß Tetraeder und Kubus schon mit unter diese befaßt sind. Noch seltener als im Mineralreich sind die regulären Körper im Pflanzenreich, doch kommen sie auch hier ausnahmsweise vor, so z. B. das Tetraeder bei den Pollen von Cordyalis sempervirens, der Würfel bei Actinomma drymodes, das Oktraeder bei den Anteridien von Chara, das Dodekaeder bei den Pollen von Bucholzia maritima, das Ikosaeder ausnahmsweise bei Aulosphaera (vielleicht als Jugendzustand*).

Dem Kreise entspricht die Kugel, der Ellipse, Parabel und Hyperbel das Ellipsoid, Paraboloid und Hyperboloid, welche sämtlich als durch Umdrehung der ebenen Figur um ihre Achse entstanden zu denken sind. Wegen ihrer Symmetrie nach all den unendlich vielen Ebenen, welche sich in der Umdrehungsachse schneiden, besitzen alle durch Umdrehung entstandenen Körper eine merkliche Gefälligkeit, und diese wird noch durch senkrechte Stellung der Achse und Beziehung des Körpers auf die Schwere erhöht, wie denn auch der Rauminhalt der Umdrehungskörper durch Multiplikation der gedrehten ebenen Figur mit dem von ihrem Schwerpunkt bei der Umdrehung zurückgelegten Wege berechnet wird. Kugel, Ellipsoid und Walze (liegender Zylinder) haben die Fähigkeit des Rollens (d. h. des Umsetzens der gleitenden Reibung in rollende Reibung) gemein, welche dynamische Eigenschaft unwillkürlich die formale Gefälligkeit erhöht. Der Kugelabschnitt

*) Vgl. E. Haeckels Generelle Morphologie der Organismen I, S. 411—415.

Digitized by Google

verschwimmt für die Anschauung leicht mit dem Umdrehungskörper der Kettenlinie; die hohle Halbkugel von innen gesehen ruft die Vorstellung des anschaubaren Universums, d. h. des scheinbaren Himmelsgewölbes wach und greift dadurch ebenfalls über ihre formale Gefälligkeit hinüber ins Bereich der dynamischen.

Von dreidimensionalen krummen Linien will ich nur die zylindrische und konische Spirale (Schraubenlinie) anführen, welche entsteht, wenn auf dem Mantel eines gleichmäßig rotierenden Zylinders oder Kegels ein Punkt sich geradlinig mit gleichmäßiger Geschwindigkeit fortbewegt. Es ist klar, daß die konische Spirale die allgemeinere Form ist, und daß die zylindrische Spirale nur den Grenzfall eines Kegels mit unendlich kleinem Scheitelwinkel und darum parallelen Mantellinien darstellt. In der Tat sind auch alle in der Natur und Kunst vorkommenden zylindrischen Spiralen nur anscheinend oder annähernd zylindrisch, in Wahrheit aber konisch, so z. B. die Schneckenhäuser oder die Blattstandsspiralen an allen Stengeln, welche einfach konisch, und die Windungen der Schlange, welche doppelt konisch (nach Kopf und Schwanz hin enger werdend) sind. Genau genommen sind die Pflanzenstengel auch nicht einmal Kegel, sondern Umdrehungskörper aus einer Figur mit gekrümmter Seitenlinie, die nur der geraden sehr nahekommt. In andern Pflanzenteilen, z. B. Früchten und Fruchtträgern wird die Abweichung vom Kegel oft so bedeutend, daß der Umdrehungskörper, auf dessen Mantel die Spirale sich windet, mehr einer Kugel (z. B. Erdbeere) oder einem konisch verlängerten Ellipsoid ähnlich wird (z. B. Tannzapfen). Wo die Spiralen nur spärlich besetzt sind, wie es bei den Blattstandsspiralen die Regel ist, da stellen sich sofort wieder einfache rationale Zahlenverhältnisse zwischen der Zahl der Windungen und derjenigen der sie besetzenden Blätter ein, welche übrigens auch da rationale Verhältnisse von ziffermäßig sehr einfacher Art bleiben, wo sie dem irrationalen Verhältnis des Goldenen Schnitts sich annähern (und darum von den Verteidigern des letzteren mit Unrecht als positive Instanzen für dasselbe in Anspruch genommen werden).

h) Geometrische Demonstration und algebraische Analyse

Überall, sowohl in den ebenen wie in den dreidimensionalen Formen, sind die genetischen Formgesetze oder formbildenden Prinzipien ebensowohl durch algebraisch-analytische Behandlung als durch geometrische, beziehungsweise stereometrische Demonstration zu entwickeln. Die Rechnung entfaltet die gesetzmäßigen Beziehungen der Form sofort auf allgemeingültige Weise, dafür aber auch in abstrakter und diskursiver Manier; die geometrische oder stereometrische Demonstration entfaltet dieselben in einer zwar teilweise auch noch diskursiven, aber doch möglichst simultan und intuitiv gehaltenen und keinenfalls abstrakten Manier, aber zunächst nur für den Spezialfall der gezeichneten Figur, und erst die hinzukommende Reflexion, daß dieselbe Beweisführung mit *stetiger* Formverschiebung auf alle anderen Spezialfälle anwendbar sei, verleiht ihr nachträglich allgemeine Gültigkeit (vgl. Krit. Grundlegung des transz. Realismus 3. Aufl. S. 135). Die rechnungs-

Digitized by Google

mäßige Analyse drückt das formbildende Prinzip in der algebraischen Formel oder Gleichung des betreffenden Raumgebildes rein begrifflich aus und wahrt damit zwar dessen Allgemeingültigkeit, aber unter Verlust der Anschaulichkeit oder sinnlichen Scheinhaftigkeit; die Figur drückt das formbildende Prinzip durch sein Resultat im singulären Falle aus und bringt es dadurch zwar der Anschauung näher, aber unter Verlust seiner Allgemeinheit. Die algebraische Kristallisation des Begriffs in der Gleichung bietet dem diskursiven abstrakten Denken die allgemeine Genesis des formbildenden Prozesses dar und läßt aus der dieser immanenten mathematischen Gesetzmäßigkeit das formbildende Prinzip ahnen; die Figur gibt der sinnlichen Anschauung das singuläre Resultat des Prozesses und läßt aus den diesem immanenten gesetzmäßigen Beziehungen das formbildende Prinzip ahnen. Beide korrespondieren einander genau in der Sphäre des Begriffs und des Sinnenscheins, und man kann deshalb ebensowohl sagen, daß die Figur die Formel den Sinnen veranschaulicht, als daß die Formel die Figur dem begrifflichen Denken erschließt und durchdringlich macht.

Aber das formbildende Prinzip selbst erfassen doch beide nur als ein dem Prozeß oder dem Resultat implizite innewohnendes durch intellektuelle Ahnung oder durch das Gefühl; ohne dasselbe explizite zu erreichen, nähern sie sich ihm auf verschiedenen Wegen von entgegengesetzten Seiten und machen durch diese Doppelheit der Annäherung dem Geiste klar, wo das Prinzip steckt und zu suchen ist. Wir müßten die mathematische Gesetzmäßigkeit der Form so sinnenfällig und plastisch wie in der Figur und so allgemeingültig und genetisch wie in der Gleichung, und beides *zugleich und in einem* auffassen können, um in ihr das formbildende Prinzip unmittelbar und explizite zu ergreifen; aber dies ist unserem Bewußtsein versagt. Wir müssen uns damit begnügen, die Beziehungen bald begrifflich und diskursiv zu durchdenken, bald anschauend implizite zu erfassen; je besser uns das erstere gelingt, desto größer ist unsere theoretische Befriedigung, je besser uns das letztere gelingt, desto größer ist unsere ästhetische Befriedigung. Auch die geometrischen Hilfskonstruktionen, welche nur einer diskursiven Demonstration dienen, fallen schon in das Gebiet theoretischer Erkenntnisbefriedigung; ästhetisch ist nur die von dem anschaulichen Resultat des Formbildungsprozesses empfangene Befriedigung, welche daraus entspringt, daß in der Form das immanente Formgesetz oder das ihr zugrunde liegende formbildende Prinzip geahnt und die Form als adäquater Ausdruck dieses Prinzips gefühlt wird. Auf je höherer Stufe dieses formbildende Prinzip steht, einen desto größeren Reichtum von Beziehungen wird die Form in sich schließen, während allen diesen Beziehungen in der Form ihre sie bindende Einheit durch die Einheit des formbildenden Prinzips verbürgt ist.

i) *Theorie des mathematisch Gefälligen*

Wir entnehmen hieraus, daß es selbst im Gebiete des mathematisch Gefälligen keineswegs die bloße Form als solche und abgesehen von irgendwelchem ihr immanenten Inhalt ist, welche ästhetische Befriedigung erweckt, sondern die Form, insofern sie die scheinhafte Versinnlichung oder konkrete

Digitized by Google

Veranschaulichung eines sie erzeugenden Etwas ist, das bei der ästhetischen Auffassung zwar nicht als abstrakte Gesetzmäßigkeit gedacht werden darf, wohl aber als immanentes Formgesetz geahnt und als genetisches Prinzip der Form gefühlt werden muß. Dieses Etwas, das als immanenter Inhalt der Form implizite mit zur Auffassung gelangt, könnte nur dann explizite adäquat perzipiert werden, wenn es dem Menschen möglich wäre, eine Einheit von Begriff und Anschauung zu vollziehen; hiernach werden wir diesen Inhalt als idealen Inhalt oder als immanente Idee der Form bezeichnen dürfen, wenn wir erwägen, daß es dem Begriff und der Anschauung gemeinsam ist, „ideale" Faktoren zu sein, und daß die Philosophie von jeher den gemeinsamen Zielpunkt, welchem Begriff und Anschauung auf verschiedenen Wegen zustreben, als „Idee" bezeichnet hat. Wir werden aber auch daran festhalten müssen, daß die Idee als solche nicht im Bewußtsein vorkommen kann, sondern daß ihr wesentlicher Gehalt nur implizite einerseits im Begriff (oder der algebraischen Formel) andererseits in der ästhetischen Anschauung geahnt oder gefühlt werden kann.

Wir werden ferner darin bestärkt werden, den immanenten Inhalt der Form als einen idealen Inhalt zu bestimmen, wenn wir erwägen, daß die gesetzmäßigen Beziehungen der (ausgeführten oder unwillkürlich zu ergänzenden) Formglieder eben nur darum gesetzmäßig sind, weil sie die mindest zufälligen sind, daß aber das Zufällige gleich dem Alogischen, also unter Ermangelung anderweitiger logischer Bestimmungsgründe das mindest Zufällige gleich dem möglichst Logischen ist. Jede Gesetzmäßigkeit ist nur als logische Determination oder Bestimmtheit des Was und Wie der Sache zu verstehen, und fällt bei jedem Versuch, die Anerkennung ihrer Logizität zu vermeiden, in bloße Scheingesetzmäßigkeit zurück, die nichts weiter als nackte Faktizität oder Tatsächlichkeit ist; jede Logizität der Bestimmtheit aber ist nur als eine ideale zu verstehen, wobei natürlich nicht gleich an eine bewußtideale zu denken ist. Der immanente Inhalt der Form muß also schon darum ein idealer heißen, weil er ein möglichst logischer oder logisch-idealer ist; die Idee, welche den Inhalt der Form bildet und als explizite in unserem Bewußtsein nicht vorkommen kann, ist sonach näher als unbewußte logische Idee zu bestimmen. Die ästhetische Befriedigung beim Anschauen einer mathematisch gefälligen Form entspringt daraus, daß die dieser Form zugrunde liegende unbewußte logische Idee gefühlsmäßig oder ahnungsvoll in der ästhetischen Anschauung implizite mit perzipiert wird. Die ästhetische Befriedigung steigt mit der Stufe der versinnlichten Idee, d. h. mit dem Grade ihrer Logizität, welche sich in dem Reichtum logischer Beziehungen und in dem Logizitätsgrade dieser Beziehungen ausdrückt.

Die sinnliche oder äußere Einheit der Form ist ebenso nur Abglanz der idealen oder innerlichen Einheit der Idee oder des sie erzeugenden Formprinzips, wie die sinnliche äußere Mannigfaltigkeit bloß der Widerschein der idealen inneren Mannigfaltigkeit des formbildenden idealen Prinzips ist, und die Zusammengehörigkeit grade dieser Art von äußerer Einheit mit grade dieser Art von sinnlicher Mannigfaltigkeit ist nur der sinnliche Reflex des idealen Verhältnisses zwischen dem einheitlichen formbildenden Prinzip und der in ihm als implizite Möglichkeiten schlummernden idealen Man-

Digitized by Google

nigfaltigkeit, welche erst bei der Explikation des Prinzips im Falle der Realisation mit verwirklicht wird. Die Beziehung der äußeren Einheit auf die äußere Mannigfaltigkeit und umgekehrt, wenn sie ohne intellektuelles Hinabsteigen zu ihrer idealen innerlichen Quelle überhaupt möglich wäre, hätte doch an und für sich gar keinen ästhetischen Wert; sie erhält denselben nur dadurch, daß sie, welche ohne intellektuelle Erschließung der Bedingtheit der Form durch die ihr immanente Idee überhaupt unmöglich ist, in der ästhetischen Auffassung durch ahnungsvolles Erschließen dieser Bedingtheit auf ihre ideale Bedeutung zurückgeführt wird, d. h. daß die Form als der adäquate Ausdruck der Idee gefühlt und genossen wird.

Hiermit ergibt sich des weiteren, daß der Sinnenschein oder die sinnliche Anschauung im rein sensualistischen Sinne genommen, d. h. als bloße passive Sinnesaffektion ohne alle intellektuelle Zutaten, schlechthin unfähig wäre, ästhetische Auffassung zu vermitteln, daß es mit anderen Worten in der Anschauung nicht die sinnlichen Bestandteile als solche, sondern die unbewußt-logischen, intellektuellen Bestandteile sind, welche die ästhetische Auffassung vermitteln, allerdings gestützt auf die sinnlichen Bestandteile, welche sie als materiale Grundlage bei dieser Leistung nicht entbehren könnten. Wir sind also nur insoweit ästhetisch veranlagt, als wir eine Intellektualität der sinnlichen Anschauung, d. h. „intellektuelle Anschauung" oder „anschauenden Intellekt" wirklich besitzen; dies ist aber in dem Maße der Fall, als unsere sinnliche Anschauung mit unbewußt logischen Funktionen imprägniert ist. Wir besitzen also nicht etwa ein besonderes Organ intellektueller Anschauung (etwa für das Schöne, oder Gute, oder gar für das Wahre), sondern alle unsere ganz gemeine empirische Anschauung ist nur dadurch etwas von der Sinnes-Empfindung Verschiedenes und über sie Hinausgehobenes, daß sie als Anschauung doch intellektuell, d. h. intellektuelle Anschauung ist. Wir besitzen auch nicht eine intellektuelle Anschauung in dem Sinne, daß uns die sinnlichen und die intellektuellen Bestandteile als solche klar vor dem Bewußtsein ständen, oder gar jeder sinnliche Bestandteil zugleich als intellektuell, und jeder intellektuelle zugleich als sinnlich uns bewußt wäre, sondern in dem Sinne, daß wir aus sinnlichen und intellektuellen Bestandteilen wie aus Zettel und Einschlag unbewußt das Gewebe gewirkt haben, das nach seiner Fertigstellung als sinnliche Anschauung vor unserem Bewußtsein steht. Wir hören aber auch nicht auf, an diesem Gewebe unbewußt weiter zu wirken, sondern weben immer mehr und immer neue intellektuelle Fäden hinein, und erheben dadurch die immer intellektueller werdende Anschauung zu immer höherer Stufe und immer höherer theoretischer, praktischer und ästhetischer Verwendbarkeit und Leistungsfähigkeit, während die sinnlichen Bestandteile in der Hauptsache dieselben bleiben, und das Resultat immer noch Anschauung bleibt, sofern die intellektuellen Bestandteile wirklich unbewußt hineingewebt sind und nicht als solche ins Bewußtsein erhoben werden.

So ist der unbewußte Ideengehalt in der Form, welcher von dem unbewußt-logischen oder unbewußt-idealen Einschlag in der Anschauung erfaßt und der Anschauung einverleibt wird. Insofern nun bei der ästhetischen Auffassung eine Ahnung dieses Verhältnisses ins Bewußtsein hinein-

Digitized by Google

schimmert und die ideale Natur des Menschen, oder seinen Vernunftrieb, verwandtschaftlich und wohltuend anspricht, ohne ihn doch als Vernunfttrieb zum Bewußtsein zu erwecken, entsteht eine ästhetische Befriedigung. Insofern es aber unbewußte Vorstellungen vom idealen Inhalt der Form sind, auf welche diese Befriedigung sich stützt, kann man auch von gefühlsmäßiger Perzeption des idealen Inhalts sprechen; denn das Charakteristische des Gefühlsmäßigen liegt gerade darin, daß es in der Hauptsache unbewußte Vorstellungen sind, welche die Lust- oder Unlust-Empfindung des befriedigten oder unbefriedigten Willens näher bestimmen oder begleiten. Hätten wir eine absolute intellektuelle Anschauung (wie Kant sie dem Menschen abspricht, Schelling sie ihm zuspricht), eine solche, in welcher das Intellektuelle und Intuitive sich ohne Rest deckte und für das Bewußtsein in eins fiele, so wären wir damit für ästhetische Auffassung verloren, wenn auch für theoretisches und praktisches Verhalten vielleicht um so schrankenloser veranlagt; die ästhetische Auffassung findet ihren Platz eben nur in unserer unvollkommenen intellektuellen Anschauung, in welcher einerseits ein unüberwundener sinnlicher Rest und andererseits eine für das Bewußtsein als solches verborgene und verhüllte Intellektualität besteht. Denn einerseits würde das gefühlsmäßige Ahnen des idealen Gehalts im sinnlichen Schein, auf welchem das spezifisch ästhetische Genießen beruht, in der absoluten intellektuellen Anschauung zu einem fühllosen Wissen und schrankenlosen Durchschauen, bei dem höchstens noch von einem theoretischen Genießen oder von einer praktischen Genugtuung über das erleichterte tätliche Eingreifen in den Lauf der Dinge die Rede sein könnte, und andererseits würde der sinnliche Schein, in dessen Dämmerlicht wir die Idee schimmern sehen, als Sinnenschein aufgehoben und von dem absoluten Wissen der absoluten intellektuellen Anschauung verschlungen werden. Ein absoluter Geist, dem eine solche absolute intellektuelle Anschauung zugeschrieben werden müßte, wäre deshalb als solcher zu einer ästhetischen Auffassung völlig unfähig, wenn er auch die Bedingungen einer solchen ästhetischen Auffassung in den bewußten, beschränkten Individualgeistern mit seinem absoluten Wissen ebenso wie deren Wirkung antizipieren könnte. —

Immerhin hat das mathematisch Gefällige als solches den Mangel, keine ästhetischen Scheingefühle hervorzurufen, die in den ästhetischen Schein hinausprojiziert werden könnten; wo es dennoch solche hervorzurufen den Anschein hat, wird eine genauere Untersuchung allemal zeigen, daß es nicht die reine mathematische Form und der ihr immanente ideale Gehalt ist, welche die ästhetischen Scheingefühle hervorrufen, sondern unwillkürliche dynamische Hineintragungen oder unvermerkte Assoziationen mit inhaltlichen Vorstellungen höherer Ordnung. Die reale Lust des ästhetischen Gefallens tritt hier sozusagen in ihrer chemischen Reinheit auf, frei von den realen Gefühlen, welche das sinnlich Angenehme erweckt und welche erst wieder zu aufgehobenen Momenten im ästhetischen Schein herabgesetzt, also als reale überwunden werden müssen, aber auch frei von den ästhetischen Scheingefühlen, welche erst durch einen mit Intensität oder Qualität behafteten idealen Inhalt geweckt werden können, nicht durch einen solchen,

Digitized by Google

der sich auf die extensive Quantität beschränkt wie die mathematischen Ideen. Das einzige Gefühl, das hier geweckt wird, ist dasjenige des ästhetischen Gefallens oder Mißfallens, und an dieser Lust- oder Unlust-Empfindung müssen die unbewußten Vorstellungen ihren einzigen Halt suchen und finden, welche die gefühlsmäßige Ahnung des idealen Gehalts vermitteln.

Das mathematisch Gefällige hat nicht, wie das sinnlich Angenehme, erst reale Gefühle zu überwinden, nicht erst etwas Unästhetisches abzustreifen, ehe es fähig wird, in das Gebiet der Ästhetik einzutreten; es gehört vielmehr schon so, wie es ist, voll und ganz in dieses Gebiet hinein und bedarf nicht erst fremder Hilfe, um hinein gelangen zu können, wie das sinnlich Angenehme des dasselbe aufnehmenden und aufhebenden ästhetischen Scheins. Auch davon kann keine Rede sein, daß das mathematisch Gefällige als solches noch ein rein Formales im Sinne völliger Leerheit an Inhalt sei, und deshalb nicht in die Ästhetik gehöre, als welche erst mit der Versinnlichung eines idealen Gehalts beginne; denn wir haben gesehen, daß das mathematisch Gefällige allerdings eine logische Idee, wenn auch nur im Bereiche der einzigen Kategorie der Quantität, d. h. mathematische Idee, zum Inhalt hat und eben nur wegen seiner Beziehung auf diesen in ihm versinnlichten idealen Gehalt gefällt. Trotzdem wird man zugeben müssen, daß das mathematisch Gefällige an sich, d. h. abgesehen von allen sonstigen Hineintragungen und Assoziationen, nur die abstrakteste, primitivste, ärmste und dürftigste Art des ästhetisch Gefallenden repräsentiert, eben weil es noch unfähig ist, Scheingefühle zu erwecken, — daß es zwar schon innerhalb des Weichbildes der Ästhetik aber noch an ihren äußersten Grenzen liegt, und darum in seiner begrifflichen Zugehörigkeit zu diesem Gebiet am leichtesten verkannt werden kann.

Darum sträubt sich auch das Sprachgefühl, es „ein Schönes" im eigentlichen Sinne des Worts zu nennen, weil dazu ein idealer Gehalt von höherer Stufe der Idee (Lebendigkeit, Geistigkeit) gehört, und setzt anstatt „schön" lieber die Bezeichnung „gefällig" (welche demnach hier ebensowenig mit „anmutig" verwechselt oder in nähere Beziehung gesetzt werden darf, wie im vorigen Abschnitt „sinnlich angenehm" dies werden durfte). Will man aber doch daran festhalten, daß der Begriff des „Schönen" die allgemeinste Bezeichnung für alle im Bereich der Ästhetik liegenden Objekte bleiben müsse, dann macht man doch wenigstens zu „schön" den Zusatz „formal"-, um den so eingeschränkten Begriff deutlich erkennbar von dem Schönen im engeren und eigentlichen Sinne abzusondern. Indem wir vom sinnlich Angenehmen durch das Gefällige zum Schönen im engeren Sinne aufsteigen, müssen wir somit doch das Gefällige schon als ein Schönes im weiteren Sinne, ein „Formal-Schönes" anerkennen, ebenso wie wir in dem sinnlich Angenehmen ein „unbewußt Formal-Schönes" erkannten, das eben als solches fähig ist, trotz seiner Erregung realer sinnlicher Gefühle zum aufgehobenen Moment im Schönen zu werden. Das sinnlich Angenehme ist seiner Natur nach unfähig, ein selbständiges Schönes für sich zu sein oder zu werden; das mathematisch Gefällige ist zwar prinzipiell nicht unfähig dazu, aber inhaltlich zu unbedeutend, um als selbständig auftretendes Objekt eine erhebliche ästhetische Beachtung neben der ihm zuteil werdenden theoretischen dem Sub-

Digitized by Google

jekte abzugewinnen. Darum kommen praktisch beide nur als unselbständige Momente anderer selbständig schöner Objekte in Betracht, obwohl aus prinzipiell sehr verschiedenen Gründen.

3. Das Formalschöne zweiter Ordnung oder das dynamisch Gefällige

a) Die Kinetik als Dynamik

Wir haben in der raumzeitlichen Anordnung die erste und abstrakteste Weise gesehen, in welcher das unbewußt Logische oder die logische Idee sich versinnlichen kann, und haben innerhalb dieser Formierung der Idee nach der Kategorie der Quantität wieder zwei Arten unterscheiden müssen, die algebraische und die geometrisch-stereometrische. Die erste Art nimmt den Begriff der Größe oder Quantität in seiner möglichst abstrakten Fassung als reine Zahlgröße ohne jede qualitative Bestimmtheit, also auch ebenso von der Zeitfolge wie von der Raumordnung abstrahierend; dadurch stellt sie sich außerhalb des Gebiets, in welchem ästhetische Auffassung möglich wird. Die zweite Art ist schon als die Anwendung der rein abstrakten Quantitätslogik oder „reinen Mathematik" auf Zeit und Raum zu bezeichnen, und wird so einerseits zur „Rhythmik", andererseits zur „Topik" oder Raumlehre (Geometrie und Stereometrie). In beiden ist zunächst die Größe nur als extensive verstanden, und insoweit Intensitätsbestimmungen hinzutreten (z. B. die Arsis zur Länge im Rhythmus, oder die Unterschiede der Lichtintensität in Licht und Schatten bei der Zeichnung eines stereometrischen Körpers), dienen sie doch nur als Hilfsmittel, um die Auffassung der Anordnung der extensiven Elemente im Raum zu erleichtern. Neben der raumlosen Veränderung und der zeitlosen Raumordnung muß nun aber die reine Mathematik auch auf die raumzeitliche Bewegung angewandt werden, und damit betreten wir ein neues Gebiet, in welchem die getrennte Behandlung der extensiven und intensiven Größen fernerhin untunlich wird.

Die Kinetik oder Bewegungslehre kann nämlich gar nicht mehr quantitative Logik treiben, ohne die bewegten Raumelemente als beharrende und widerstandsfähige Massen anzusehen, welche in ihrer Bewegtheit kinetische Energie repräsentieren. Zu dieser Intensität der rein mechanischen Momente kommen dann aber zweitens die Ursachen der stetigen (positiven oder negativen) Beschleunigung einer gegebenen Bewegungsgeschwindigkeit hinzu, d. h. potentielle oder Spannkräfte, deren Wirkung nicht wie diejenige der mechanischen Momente auf Stoß und Druck bei unmittelbarer Berührung beschränkt ist, sondern als Anziehung und Abstoßung nach bestimmten Gesetzen auch aus der Ferne sich geltend macht. Der Einfluß sowohl der mechanischen Druck- und Stoßwirkung als auch derjenige von Anziehung und Abstoßung aus der Ferne wirkt dann wiederum zum Teil verschieden auf die Systeme von Massenteilchen, je nachdem die dynamischen Beziehungen beschaffen sind, durch welche die Massenteilchen im System verbunden sind, d. h. je nach dem festen, flüssigen oder gasförmigen Aggregatzustand des be-

Digitized by Google

troffenen Körpers. So wird die Kinetik nicht nur zur Dynamik (Statik und Mechanik), sondern zerfällt auch noch wieder in eine solche der festen, flüssigen und gasförmigen Körper, d. h. durchtränkt sich immer mehr mit den qualitativen Bestimmungen der bewegten Teile.

Die Intensität ist hier nicht mehr (wie beim Betonungsrhythmus oder bei der Modellierung einer Zeichnung durch die Verteilung von Licht und Schatten) bloßes Mittel zur Wahrnehmbarmachung der zeitlichen oder räumlichen Anordnung der Teile, sondern ein wesentlicher Inhalt der raumzeitlichen Formgebilde, der selbst als formbestimmendes Prinzip auf die Bewegungsart der Elemente wirkt. Wenn man z. B. einen Körper mit gleichmäßig beschleunigter Geschwindigkeit herabfallen sieht, so entnimmt man aus der Gleichmäßigkeit der Fallbeschleunigung unmittelbar die Ursache derselben, die beschleunigende Schwerkraft, glaubt also in der Bewegungsform des Falles die Schwere selbst zu sehen, und insofern mit Recht, als sie das dieser Bewegungsform immanente Formgesetz oder ihr formierendes Prinzip ist. Indem aber diese Kräfte, wenn auch nicht nach ihren ursprünglichsten Komponenten, so doch als dynamische Resultanten, so mannigfaltig sein können wie die Beschaffenheit der Körper, auf welche sie wirken, und der Kräfte, mit welchen die letzteren reagieren, treten wir mit der Dynamik in ein qualitativ schon reiches und mannigfaltiges Gebiet ein im Vergleich zu der qualitativen Monotonie des dreidimensionalen Raumes und der eindimensionalen Zeit.

Zugleich wird hier die logische Idee auf etwas angewandt, das an und für sich das Gegenteil ihrer selbst, d. h. etwas Antilogisches ist, nämlich auf die intensive Kraft oder den Willen, während die rein extensive Quantität des Raumes und der Zeit, wenn auch an sich noch nichts Logisches, so doch auch nichts Antilogisches ist, sondern bloß ein Zugeständnis des Logischen an die alogische Dimensionalität der zeitlichen Willensfunktion und eine logische Determination und Vervielfachung der vorgefundenen einen Dimension zur Herstellung eines Tummelplatzes für die Individuation der Urkraft. Aus allen diesen Gründen schien es nötig, das dynamisch Gefällige von dem mathematisch Gefälligen zu sondern, wenngleich das Ziel der theoretischen Dynamik das ist, alle qualitative Bestimmtheit in ein Resultat aus quantitativen (extensiven und intensiven) Komponenten zu zerlegen. Grade für die ästhetische Auffassung, welche diese Zerlegung nicht mitmachen kann und darf, ohne sich vom Sinnenschein in begriffliche Abstraktionen zu verlieren, ist der Unterschied zwischen der relativen Abstraktheit des mathematisch Gefälligen und der relativen Konkretheit des dynamisch Gefälligen ungeheuer, obschon beide streng genommen in gleicher Weise zum Gebiet der angewandten Mathematik, d. h. der auf das Unlogische angewandten Quantitätslogik gehören.

b) Die Statik und Mechanik der festen Körper

Bei der Statik der festen Körper ist es in der Hauptsache die Schwere, welche bestimmend wirkt, nämlich als eine auf den Schwerpunkt des Körpers wirkende Kraft, der das Gleichgewicht gehalten werden muß. Dies geschieht

Digitized by Google

teils durch Aufhängen, teils durch Unterstützung des Schwerpunkts von unten. Das Aufhängen und die Unterstützung durch eine Spitze oder Schneide ergibt ein labiles Gleichgewicht, die Unterstützung durch ein festes System das stabile Gleichgewicht, welche beiden sich namentlich für die ästhetische Anempfindung der Unsicherheit oder Sicherstellung des Gleichgewichts unterscheiden. Das labile Gleichgewicht durch Aufhängen und durch Balancieren unterscheidet sich dadurch, daß ersteres die Neigung hat, sich gegen jede Störung von selbst wieder herzustellen (Pendelbewegung), letzteres aber der Wiederherstellung durch hinzutretende dynamische Eingriffe bedarf (d. h. durch die Tätigkeit des Balancierenden). So sind Pendelspiel und Balancierkunststücke beide dynamisch gefällig; aber bei ersterem ruht das Gefallen auf dem unorganischen dynamischen Vorgang als solchen, beim Balancieren auf der organischen Tätigkeit eines Lebenden, der das dynamische Mißfallen an dem gestörten Gleichgewicht beständig aufhebt.

Bei dem stabilen Gleichgewicht ruht das Gefallen auf der Sicherstellung der Gegenwirkung gegen die Schwere durch die Festigkeit des Systems ohne unnötigen Aufwand konstruktiver Mittel. Zu schwache Stützen, Streben, Säulen, Deckbalken usw. erwecken die Befürchtung, daß das augenblicklich noch bestehende Gleichgewicht doch im nächsten Augenblick durch die übermächtige Last gestört und das System zum Zusammensturz gebracht werden könne. Zu starke Stützen, die im Mißverhältnis zu der zu tragenden Last nach der anderen Seite stehen, mißfallen als ein unzweckmäßiger Aufwand überflüssiger Mittel. Die erste Art des Mißfallens ist ein rein dynamisches, kann es wenigstens sein; die zweite Art ist keine bloß dynamische mehr, sondern gehört schon ebenso dem Gebiet der konstruktiven Zweckmäßigkeit an, wie die Gegenbewegungen eines Balancierenden dem Gebiet der funktionellen Zweckmäßigkeit angehören. Auch die Zulänglichkeit der Stützen kann auf konstruktive Zweckmäßigkeit bezogen werden, sie kann aber auch rein dynamisch gefaßt werden und so ohne Rücksicht auf Zweckmäßigkeit gefallen, zumal wenn die Konstruktion einfach ist oder selbst noch dem Gebiet unorganischer Naturprodukte angehört. So mißfällt z. B. ein zuckerhutförmiger, etwas schräg auf die Spitze gestellter Sandsteinfelsen, welcher jeden Augenblick umzufallen droht, wie ein schiefer Turm; dagegen gefällt ein Sandsteintor aus zwei senkrechten Pfeilern mit einem wagerecht darüberliegenden Holm, und zwar rein dynamisch gefaßt und ohne jede Hineintragung einer Vorstellungsassoziation mit kunsttechnischen Bauwerken. Ebenso mißfallen wagerecht überhängende Felsblöcke, welche jeden Augenblick mit dem Einsturz zu drohen scheinen; dagegen gefallen gewölbte Grotten oder Höhlen, die eine sichere Fundierung der riesigen Last zeigen.

Die Gewölbelinie fällt bekanntlich mit der umgekehrten Kettenlinie zusammen, welche indes, namentlich bei flachen Gewölben, leicht mit der Kreislinie verwechselt wird. Die dynamische Gefälligkeit des Spitzbogens ruht meines Erachtens darauf, daß die theoretisch richtige Kettenlinie als eine wegen der Ungleichmäßigkeit der Steinbehauung modifikationsbedürftige, und zwar im Sinne verstärkter Sicherheit modifikationsbedürftige gefühlt wird, und daß der Spitzbogen durch Herausschneiden des am wenigsten unterstützten mittleren Bogenteils und durch Aneinanderrücken der seitlichen

Digitized by Google

Bogenteile diese Verstärkung der Sicherheit zu bieten scheint. Der Maurer verläßt sich praktisch bei seinen flachen Gewölben darauf, daß die bindende Kraft des Mörtels wieder gutmachen werde, was die unzulängliche Formgebung der Gewölbesteine verdirbt; das ästhetische Gefühl aber will von einem solchen Verkitten und Verkleistern der Einsturzgefahr nichts wissen, und gibt der konstruktiven Abhilfe den Vorzug. Hiermit scheint mir die rein dynamische Gefälligkeit des Spitzbogens begründet zu sein, auch noch ganz abgesehen von sonstigen technischen Vorzügen desselben (wie Verminderung des Seitendrucks und Ermöglichung von Kreuzgewölben auf ungleichseitig rechteckigem Grundriß), welche in das Gebiet der konstruktiven Zweckmäßigkeit gehören, und noch mehr abgesehen von der symbolischen Bedeutsamkeit seines steilen Anstrebens nach oben. In ähnlicher Weise verhindert die unwillkürliche symbolische Hindeutung jedes Kuppelgewölbes auf die Halbkugel des Himmels diejenige Abweichung von der Halbkugelform zum Umdrehungskörper der Kettenlinie, welche bei aufgesetzten Kuppeln nicht nur dynamisch gefordert, sondern auch architektonisch statthaft wäre; denn bei Gewölben, die in Reih und Glied stehen, wäre aus dem Gesichtspunkt der konstruktiven Zweckmäßigkeit der Übergang zu Pfeilern, die sich nach unten verjüngen, ohnehin ausgeschlossen.

Gehen wir von der Statik zur Mechanik der festen Körper fort, so begegnen wir zunächst den Gesetzen des Stoßes. Diejenigen bei unelastischen Körpern führen alle auf das Parallelogramm der Kräfte als auf ihr Elementarphänomen zurück. Daß zwei mit verschiedenen Geschwindigkeiten zusammenstoßende unelastische Körper in der ersten Zeiteinheit nach dem Stoß die Diagonale des Parallelogramms zurücklegen, dessen Seiten sie ohne Zusammenstoß in derselben Zeiteinheit zurückgelegt haben würden, ist von Kant aus der Reziprozität der Bewegung streng logisch erwiesen worden, und darum ist es kein Wunder, daß diese Erscheinung für die Anschauung dynamisch gefällig ist. Die Gesetze des Stoßes elastischer Körper finden wir am besten versinnlicht an dem Spiel der Billardkugeln. Es ist einerseits die Symmetrie von Einfallwinkel und Abprallwinkel, andererseits die Symmetrie der Kraftübertragung, was zunächst in die Augen fällt. Hängt man eine Zahl von Elfenbeinkugeln mittelst Fäden an einem horizontalen Stabe auf, so daß sie sich in Ruhelage berühren, und läßt dann 1, 2, 3 oder mehr Kugeln durch Pendelbewegung gegen die ruhenden stoßen, so bleiben die stoßenden in Ruhe, von den gestoßenen aber machen 1, 2, 3 oder mehr den entsprechenden Pendelausschlag nach der anderen Seite. Verwickeltere Beziehungen kann man beobachten, wenn man eine Billardkugel kräftig gegen drei oder mehr zusammenliegende stößt, die dann in verschiedenen Winkeln mit verschiedener Geschwindigkeit auseinanderlaufen. Alle diese Erscheinungen fallen unter den Begriff des dynamisch Gefälligen, sofern die gesetzmäßige Wirksamkeit der Kraft als das formbestimmende Prinzip dieser Bewegungsformen aus der Erscheinung intuitiv erschlossen wird. Schon das Abprallen einer einzigen Billardkugel von mehreren Wänden nacheinander hat in diesem Sinne etwas höchst Gefälliges, wenngleich die Symmetrie der Einfall- und Abprallwinkel durch die Unvollkommenheit der Elastizität des Materials etwas getrübt wird. Man kann dabei allerdings auch die Vorstellung

Digitized by Google

der Lebendigkeit in die kinetische Energie hineintragen und dadurch das Gefallen auf eine höhere Stufe emporheben; aber dies ist keineswegs nötig, damit ein ästhetisches Gefallen zustande kommen kann. Wie nahe eine solche ästhetische Hineintragung dem Menschen liegt, zeigt am besten die übliche Bezeichnung des mechanischen Moments als „lebendiger Kraft", was in der Sprache der mechanischen Naturwissenschaft fast wie ein beabsichtigter Hohn auf das Leben klingt.

An Stelle des Widerstreits zwischen Last und Stütze tritt in der Dynamik derjenige zwischen Schwerkraft und mechanischem Bewegungsmoment, oder auch der zwischen Schwerkraft und Steigkraft. Den ersteren sehen wir an der Wurfbewegung (z. B. der aus einem Mörser geworfenen Leuchtkugel), die letztere an der Rakete. Die Wurfbewegung beginnt mit einer gegebenen Anfangsgeschwindigkeit, welche durch die Schwere allmählich verzehrt wird, und endet mit einer Endgeschwindigkeit, welche der Anfangsgeschwindigkeit gleich, aber entgegengesetzt ist. So ist z. B. der senkrechte Wurf in die Höhe ein Aufstieg und ein Fall, die einander symmetrisch gleich sind; ist die Anfangsgeschwindigkeit nicht senkrecht in die Höhe, sondern schräg gerichtet, so zieht die gradlinige Bahn sich in eine parabolische auseinander. Die Rakete hingegen beginnt mit der Anfangsgeschwindigkeit O und entwickelt eine Steigkraft von annähernd gleichmäßiger Beschleunigung, welche derjenigen der Schwere bedeutend überlegen ist; sie steigt deshalb zuerst mit wachsender Geschwindigkeit, bis sie ausgebrannt ist, und vollzieht mit der dann erlangten Geschwindigkeit eine einfache Wurfbewegung.

Eine andere gefällige Erscheinung der Mechanik ist die Schwungbewegung, oder die Verbindung einer zentralen Anziehung (oder Fesselung) mit einer tangentialen Anfangsgeschwindigkeit; auf ihr beruht die Gefälligkeit der horizontalen Schleuderbewegung, des vertikalen Kreiseltanzes und des sich gegen die Schwerkraft behauptenden Horizontalkreisels (mechanischen Paradoxons). Die Schwungbewegung im Kreise ist nur darum die unserer Erfahrung allein geläufige, weil die zentrale Anziehungskraft hier durch feste Verbindung ersetzt werden muß und diese einen sich gleichbleibenden Radius repräsentiert; sobald man eine genügend starke Anziehungskraft ohne Bindfaden zur Verfügung hätte, müßte es ganz ebenso gelingen, auch die elliptische Schwungbewegung zur sinnlichen Anschauung zu bringen, während wir jetzt nur eine elliptische Pendelbewegung aus der Erfahrung kennen, bei welcher der Aufhängefaden einen elliptischen Kegelmantel beschreibt. Bei einer solchen elliptischen Pendelbewegung kämpfen zwei zentrale Anziehungen (die des Fadens und die der Schwerkraft) miteinander und mit der tangentialen Anfangsgeschwindigkeit. Die Schwingungen elastischer Körper, z. B. einseitig befestigter elastischer Stäbe oder zweiseitig befestigter elastischer Saiten, würden unserer Anschauung gewiß auch gefällige Bewegungsformen darbieten, wenn ihre Bewegungen nicht in der Regel zu schnell wären, um unserem Gesichtssinn direkt und deutlich wahrnehmbar zu sein. Sie lassen ihre Gefälligkeit nur ahnen durch die hinterlassenen Spuren in leicht beweglichen Teilchen, d. h. die Chladnischen Klangfiguren, welche symmetrische und in vieler Hinsicht mathematisch gefällige Formen zeigen.

Digitized by Google

c) Die Hydrodynamik

Die Statik der flüssigen Körper kommt für die Ästhetik fast nur in der Anschauung des horizontalen Wasserspiegels zur Geltung, da die Niveauausgleichung in Röhrenleitungen u. dgl. gewöhnlich nicht mehr durch Sinnenschein, sondern nur durch Messung und vergleichende Reflexion zu konstatieren ist. Daß aber gerade die Anschauung des Wasserspiegels eine sehr bedeutende Rolle in der Naturschönheit spielt, ist hinlänglich bekannt, und wenn Assoziationen ganz anderer Art dabei wesentlich mitsprechen, so ist doch die dynamische Gefälligkeit des Gleichgewichts der Flüssigkeit die elementare Grundlage dieses Gefallens.

Beim Fall und Wurf flüssiger Körper wird das Gefallen, das die gleichen Vorgänge an festen Körpern erwecken, in doppelter Hinsicht gesteigert: erstens durch die Kontinuität der einander folgenden Massen (im Wasserfall oder Spritzenstrahl) und zweitens durch die Absplitterung und Trennung der Teile voneinander, sei es an festen Widerständen (Felsen im Wasserfall), sei es durch die bloße Reibung an der Luft oder die Ungleichmäßigkeit der Austrittsrichtung der gleichzeitig austretenden Teilchen (wie beim Spritzenstrahl) oder den Zusammenstoß mit den wieder herabfallenden Teilchen (wie beim Springbrunnen). Bei diesen Störungen der Fall- oder Wurfbewegung durch äußere Einflüsse ergeben sich nämlich ebensoviel Gelegenheiten, um die mechanischen Gesetze der flüssigen Körper in der mannigfachsten Art zur Anschauung zu bringen: das Spritzen und Sprühen der von einem Widerstand abprallenden Massen, das Zusammenschließen der abgesplitterten Teilchen in Tropfen und endlich die Wellenbewegung oder Undulation der ganzen Erscheinung sowohl in ihrer Totalität als auch in ihren einzelnen Partien (bis in die undulatorische Formveränderung der ellipsoidalen Tropfen hinein, die sich direkt schon dem Auge entzieht, aber doch noch das Zittern der kleinsten Lichter erhöht).

Durch die Kontinuität der aufeinander folgenden Massen erhält ferner die ganze Erscheinung eine gewisse Konstanz der Form im Wechsel des Stoffs. Der Spritzenstrahl zeigt uns die Wurfparabel als simultane Erscheinung, während der feste Körper uns nur sukzessiv deren Bahn in die Luft zeichnet; ebenso steht der Springbrunnen sowohl mit seiner Säule als mit deren Umbiegung und dem zerstäubten Niedersturz wie ein Individuum vor uns, das gleich dem Organismus seine wesentliche Form trotz aller Schwankungen und Modifikationen erhält. Es ist nicht zu verkennen, daß hierin ein verstärkter Anreiz zum Hineintragen der Lebendigkeit liegt, und daß das starke ästhetische Gefallen an solchen Erscheinungen wie Wasserfall und Springbrunnen größtenteils auf Rechnung dieser provozierten Hineintragung zu setzen ist. Man darf aber nicht übersehen, daß, auch abgesehen von einer solchen, die Umwandlung der flüchtigen Bewegungsform in eine wenn auch etwas schwankende räumliche Daseinsform ohne Beeinträchtigung der Beweglichkeit aller Teile und der Reichtum der sich darbietenden partiellen Bewegungs-Erscheinungen unter Wahrung der Einheit der konstanten Form der Anschauung die Anerkennung abnötigen, daß hier bereits höhere Formbildungsgesetze ihre Wirksamkeit entfalten als bei dem Fall und Wurf fester

Digitized by Google

Körper, und daß schon in dieser unwillkürlichen gefühlsmäßigen Anerkennung ein Grund zu einem gesteigerten ästhetischen Wohlgefallen liegt.

Eine ähnliche Steigerung finden wir, wenn wir die Rotations- und Oszillationsbewegung bei flüssigen Körpern mit derjenigen bei festen vergleichen. Die schnelle Rotation eines offenen zylindrischen Gefäßes um seine vertikale Achse gibt bekanntlich dem flüssigen Inhalt die Gestalt eines hohlen Paraboloids, das in dem Maße gekrümmter wird, als die Geschwindigkeit zunimmt, und der Plateausche „Körper ohne Schwere" plattet im rotierenden geschlossenen Glasgefäß seine ursprünglich sphärische Gestalt bei zunehmender Umdrehungsgeschwindigkeit zu einem immer flacher werdenden Ellipsoid ab, welches um die kurze Achse der Ellipse rotiert. Diese Erscheinungen lassen gleichsam die dynamischen Spannungsverhältnisse jedes einzelnen Teilchens gleichzeitig mit Augen sehen und führen dadurch das formbildende Zentrifugalgesetz unendlich viel vollständiger vor unsere Sinne, als ein rotierendes festes System es jemals imstande ist. Auch die Oszillationen eines Pendels oder eines sehr langen einseitig befestigten elastischen Stabes zeigen uns nur gleichsam eine festgenagelte Undulation, die an ihrer natürlichen Fortschreitung künstlich verhindert ist; die Wellenbewegung des Wassers hingegen, namentlich der langsamere und darum besser zu verfolgende Wogenschlag des Meeres, zeigt uns die Undulation in ihrem gesetzmäßig freien Spiel.

Wie beim Wasserfall und Springbrunnen die Bewegungsform festzustehen scheint, während der Stoff die konstante Form durcheilt, so scheint im Wellenspiel die Bewegungsform (d. h. das zusammengehörige Paar von Wellenberg und -Tal) horizontal fortzurücken, während der Stoff an seiner Stelle verbleibt und nur vertikal oszilliert. In beiden Fällen tritt also eine gewisse Ablösung der Bewegungsform vom Stoffe und eine gewisse Verselbständigung der ersteren ein, nur in entgegengesetztem Sinne. Während auf offener See der Wogenschlag in ungestörter Monotonie verläuft und darum der Gelegenheit entbehrt, die Formgesetze der Reflexion der scheinbaren Fortschreitungsbewegung und der Interferenz sich begegnender oder sich kreuzender Wellen zu zeigen, treten am Ufer solche Erscheinungen hervor, teils dadurch, daß die Wellen sich am seichten Grunde stauen, teils dadurch, daß sie an schroffen Felswänden abprallen, teils dadurch, daß sie an vereinzelten Felsen sich brechen.

Während die Brandung der heftig wogenden See ganz vorzugsweise dazu geeignet ist, ästhetische Gefühle höherer Stufe zu erregen, kann man die dynamische Gefälligkeit der Reflexion und Interferenz von Wellen auch unter Bedingungen zur Auffassung bringen, welche zu solchen Hereinziehungen möglichst wenig Anlaß geben, nämlich wenn man in ein mit Quecksilber gefülltes elliptisches Becken Quecksilbertropfen fallen läßt. Am gefälligsten wirkt dieses Spiel, wenn die von der Einfallstelle der Tropfen sich ausbreitenden Wellenkreise von dem Rande des Gefäßes so reflektiert werden, daß die reflektierten Wellen sich wiederum als sich verengernde Kreise auf einen Punkt zusammenziehen, und dieser Fall tritt dann ein, wenn man die Tropfen in den einen Brennpunkt der Ellipse fallen läßt. Dann sieht es aus, als ob in den andern Brennpunkt auch wellenerregende Tropfen

Digitized by Google

fielen, und die verschiedenen Winkel, unter welchen die ursprünglichen und die reflektierten Wellen sich schneiden, zeigen die verschiedenen Möglichkeiten der Interferenz sowohl im Sinne der gegenseitigen Verstärkung als auch der Abschwächung und Einebnung.

d) Die Aerodynamik

Die Statik und Mechanik der gasförmigen Körper würde in ihrem ästhetischen Eindruck ebenso weit über demjenigen der flüssigen Körper, wie diese über demjenigen der festen Körper stehen, wenn sich nicht in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle ihre Bewegungsformen der direkten Wahrnehmung entzögen, teils wegen des Mangels lichtreflektierender Flächen, teils wegen zu großer Schnelligkeit der Bewegungen. Wir sehen wohl, daß die Luft mit Schneeflocken oder welken Blättern spielt, daß der Wind, Regen und Hagel, gefiederte Samen, Wolken und Windmühlen treibt, aber wir sehen nicht die sich bewegende Luft selbst, wenn man die einzige dürftige Ausnahme ihres Flimmerns an heißen Sommertagen abrechnet. Die gasförmigen Körper müssen im allgemeinen erst selbstleuchtend werden, ehe wir sie direkt sehen können, d. h. die uns wahrnehmbare Aerodynamik beschränkt sich auf das Spiel der Flammen. Daß dieses bei all seiner Unregelmäßigkeit eine ganz eigene dynamische Gefälligkeit besitzt, auch wenn man es von allen sich daran knüpfenden Vorstellungsassoziationen ablöst, wird nicht so leicht bestritten werden; aber ebenso gewiß ist es auch, daß beim Flammenspiel noch weit mehr als beim Wellenspiel, Wasserfall und Springbrunnen die Hineintragung einer gewissen Lebendigkeit und die Assoziation mit Vorstellungen von der verheerenden Macht der Flammen und ihrer Furchtbarkeit den ästhetischen Eindruck bestimmen, daß die völlige Abstraktion von diesen höheren Bestandteilen des ästhetischen Gesamteindrucks hier noch weit schwieriger ist, und daß der übrigbleibende elementare Rest einer rein dynamischen Gefälligkeit uns doch sehr viel weniger von den Bewegungsgesetzen der Aerodynamik erschließt, als die anderen genannten Erscheinungen uns von den Bewegungsgesetzen der Hydrodynamik erschließen.

Dem Wellenspiel der Luft oder gar des Lichtäthers vermögen wir ebensowenig mit dem Blick zu folgen, wie den Oszillationen einer Violinsaite, und doch ist es wesentlich erst dieses Wellenspiel, in welchem die eigentlichen Formgesetze der Aerodynamik sich entfalten. Die Bewegungsform als einzelne ist hier unserer direkten Wahrnehmung verschlossen und nur dem rekonstruktiven begrifflichen Denken bis zu einem gewissen Grade durchdringlich; erst als längere Serie gleichmäßiger Bewegungsformen kann ein Teil der Luft- und Ätherschwingungen von uns wahrgenommen werden, nämlich derjenige Teil, für dessen Wahrnehmung wir mit besonderen Sinnesorganen ausgerüstet sind, d. h. die Schall-, Licht- und Wärmeschwingungen, Schwingungen anderer Art machen zwar unbestimmte Eindrücke auf das Gemeingefühl, welche bei sensitiven oder hypnotisierten Personen unter Umständen eine wunderbare Bestimmtheit gewinnen können, aber sie sind als solche ebensowenig ästhetisch zu verwerten wie das Wärmegefühl der Hautempfindungsnerven. Dadurch, daß es erst eine lange Serie gleichmäßiger aerodynamischer Bewegungsformen ist, von welcher die Sinne einen Eindruck

Digitized by Google

empfangen, daß dieser Eindruck aber als einfacher und einheitlicher vors Bewußtsein tritt, dadurch ist es schon ausgesprochen, daß die subjektiven Eindrücke mit den sie verursachenden objektiven Bewegungsformen keinerlei Ähnlichkeit haben können, wenn auch gewisse Modifikationen in beiden eine gewisse Parallelität zeigen, z. B. gesteigerte Intensität oder Ausschlagsweite der Oszillationen bei gleicher Geschwindigkeit eine gesteigerte Intensität des subjektiven Eindrucks.

Eine nähere Betrachtung dieses Gebiets würde uns teils in das unbewußt formal Schöne oder sinnlich Angenehme zurück-, teils in das dynamisch Imponierende oder Erhabene hinausführen; das erste haben wir hinter uns, das zweite noch vor uns. Bei einer naturphilosophischen Betrachtung wäre es ganz in der Ordnung, die aerodynamischen Oszillationen der Luft und des Äthers, welche qualitativ bestimmte Sinnesempfindungen in uns erregen, erst nach den gröberen Bewegungsformen der Aerodynamik zu behandeln, da sie eine höhere, d. h. auf höheren Formbildungsgesetzen beruhende Art der Anwendung der reinen Mathematik darstellen als diese letzteren. Bei einer ästhetischen Betrachtung hingegen können die aerodynamischen Bewegungsformen nur insoweit als Bewegungsformen erörtert werden, als sie als solche sinnlich wahrnehmbar sind, was eben bei den Erregungsreizen der sinnlichen Empfindungsqualitäten nicht der Fall ist. Andererseits aber kann es sich hier auch noch nicht, wie bei dem sinnlich Erhabenen, um Vergleiche handeln, welche das Subjekt zwischen dem Stärkegrade des Eindrucks und dem Grade seiner subjektiven Ertragungsfähigkeit ziehen kann, und noch weniger um Assoziationen, welche sich mit diesen Vergleichen verbinden können; hier handelt es sich auch nicht um Bestimmung der sinnlich angenehmen Mitte zwischen zu schwachen und dadurch undeutlich werdenden, und zu starken und dadurch unangenehm wirkenden Reizen (z. B. blendendem Licht und betäubendem Schall). Damit ist aber überhaupt der absolute Grad der Reizstärke oder die absolute Intensität der objektiven Kraftentfaltung aus dem Gebiet des dynamisch Gefälligen ausgeschieden, und ist festgestellt, daß unter dem Gesichtspunkt des dynamisch Gefälligen die Kraft nur nach ihrer gesetzmäßigen Bestimmtheit als formbildendes Prinzip ins Auge gefaßt wird, wobei mithin die Intensität nur insoweit in Betracht kommen kann, als sie modifizierend auf die Bewegungsform und deren Formverhältnisse wirkt.

Unter dem Gesichtspunkt des dynamisch Gefälligen wird also nicht sowohl das Dynamische als solches aufgefaßt, sondern dessen gesetzmäßige Beschaffenheit, nicht die unbestimmte Intensität der Energie, sondern deren bestimmtes Maß und bestimmte qualitative Tendenz, nicht das Alogische an der Kraft, sondern ihre logische Determination, nicht das Willensartige der Realisierungstendenzen, sondern der von ihnen zur Realisierung gebrachte ideale Willensinhalt, nicht eine blinde, rohe und leere Gewalt, sondern die „dynamische Idee", welche die Bestimmtheit des dynamischen Strebens ausmacht. Die dynamische Idee ist in demselben Sinne das Ergebnis der Anwendung des Logischen auf Bewegung, Masse und Kraft, wie die mathematische Idee das Ergebnis der Anwendung des Logischen auf Zahl-, Raum- und Zeitgröße ist. Es liegt hier ein umgekehrtes Verhältnis vor wie

Digitized by Google

beim mathematisch Gefälligen; denn dort diente die Intensität der Sinnenreize, soweit eine solche überhaupt mit ins Spiel kam, nur als Hilfsmittel zur Versinnlichung der extensiven Anordnung der Teile (Betonung im Rhythmus, Modellierung in der Zeichnung), also als Verdeutlichungsbehelf oder Darstellungsmittel der Form, ohne der Form gegenüber eine selbständige Bedeutung als Inhalt zu beanspruchen; hier bei dem dynamisch Gefälligen dient die extensive Anordnung der Formbestandteile nur als Darstellungsmittel für die gesetzmäßige Bestimmtheit der wirkenden Kraft oder als Ausdruck des formbildenden dynamischen Prinzips.

e) Das dynamisch Gefällige in seinem Verhältnis zum mathematisch Gefälligen

Überall bei der Erörterung des dynamisch Gefälligen begegneten uns die bereits unter dem Gesichtspunkt der mathematischen Gefälligkeit erörterten Formen wieder, nun aber in einer ganz bestimmten Auswahl, welche durch die Eigentümlichkeit des dynamischen Prinzips bedingt wurden, und welche zugleich die ausgewählte mathematische Form zur treffenden, ausdrucksvollen und darum auch verständlichen Versinnlichung der dynamischen Idee erhebt. Die mathematischen Formen, in welchen die Kraft sich manifestiert, verhalten sich also hier zu der Kraft selbst wie Form zum Inhalt, und die mathematischen Ideen, welche in den mathematischen Formen sich versinnlichen, gehören, insofern jetzt beim dynamisch Gefälligen die Kraft als der Inhalt betrachtet wird, nun selbst mit zur Seite der Form, während sie auf der Stufe des mathematisch Gefälligen den Inhalt der Form bildeten. Was auf der niederen Stufe Form und Inhalt in sich unterscheiden läßt, das verhält sich zu dem Inhalt der höheren Stufe wiederum als Form; diese Wahrheit, die uns hier zum erstenmal begegnet, die aber auf jeder Stufe wiederkehren wird, hat nichts Dialektisch-Widerspruchsvolles an sich, weil Form und Inhalt bloß relative Begriffe oder reine Verhältnisbegriffe sind.

Das mathematisch Gefällige ist in sich eine für die ästhetische Auffassung unauflösbare Einheit, weil die Sonderung dessen, was Form und was Inhalt an ihm ist, die ästhetische Auffassung aufheben würde; dem dynamisch Gefälligen gegenüber verhält es sich als Formalschönes zu einem inhaltlich Schönen, und den höheren Stufen des Schönen gegenüber erst recht; aber da es selbst die niedrigste Stufe des Formalschönen ist, so hat es keine mehr unter sich, zu welcher es sich als inhaltlich Schönes verhalten könnte, und insofern bleibt die Exemplifikation der Relativität des Verhältnisses von Form und Inhalt hier unvollständig, weil sie nur zu einseitiger Darstellung gelangt. Dagegen ist diese Exemplifikation bei dem dynamisch Gefälligen schon vollständig, weil doppelseitig. Im Vergleich mit dem mathematisch Gefälligen ist das dynamisch Gefällige bereits ein inhaltlich Schönes zu nennen, weil es die mathematische Form von innen heraus determiniert; im Vergleich mit dem organisch Gefälligen ist das dynamisch Gefällige in seiner Totalität von relativem Inhalt und relativer Form wiederum nur ein formal Schönes zu nennen, weil die Zwecke des Lebens das Spiel der unorganischen Kräfte von innen heraus determinieren. Deshalb konn-

Digitized by Google

ten wir das dynamisch Gefällige als „Formalschönes zweiter Ordnung" bezeichnen; und da doch das Reich des Schönen im engeren Sinne erst mit der konstruktiven und funktionellen Zweckmäßigkeit beginnt, so durften wir das dynamisch Gefällige ebenso wie das mathematisch Gefällige als ein „Gefälliges" bezeichnen, ohne damit auf dessen Subsumtion unter den Begriff des Schönen im weiteren Sinne (mit dem Zusatz „formell") zu verzichten. Das mathematisch wie das dynamisch Gefällige (einschließlich des sinnlich Angenehmen) erschöpfen die Schönheit im Reiche des Unorganischen (wenn man von Assoziationen und Hineintragungen absieht) und verhalten sich innerhalb dieser Sphäre zueinander wie Form und Inhalt, formal Schönes und inhaltlich Schönes; aber das Schöne in der Sphäre des Unorganischen samt seinen inneren Unterschieden verhält sich zu dem Schönen in der Sphäre des Organischen selbst wieder wie Form zum Inhalt, wie formal Schönes zu inhaltlich Schönem.

Wir haben bei dem mathematisch Gefälligen gesehen, wie die Gefälligkeit aus der Durchdringung mit Logizität oder aus der logischen Überwindung der unlogischen Zufälligkeit erwächst; wir haben aber auch gesehen, daß diese Überwindung zwar in höherem oder geringerem Maße erfolgt, aber doch niemals eine absolute ist, insofern immer noch irgendwelche Voraussetzungen übrigbleiben, die willkürlich angenommen oder zufällig grundlos zu sein scheinen, weil ihnen die logische Bedingtheit fehlt. Es bedarf keines besonderen Hinweises darauf, daß die unlogische Willkür nur bei menschlichen Hervorbringungen Platz greifen kann, bei Naturprodukten aber dasjenige, was aus rein mathematischem Gesichtspunkt logisch grundlos zu sein scheint, eben aus anderweitigen Gründen determiniert sein muß. Einen der wichtigsten dieser Gründe haben wir nunmehr in den dynamischen Ideen oder der dynamischen Gesetzmäßigkeit bereits kennengelernt und werden weitere in der teleologischen Gesetzmäßigkeit des organischen Lebens kennenlernen. Hier kommt es nur darauf an festzustellen, daß, wie unter dem einseitigen Gesichtspunkt des mathematisch Gefälligen ein schmalerer oder breiterer Spielraum in der konkreten Erscheinungsform bleibt, der entweder durch Zufall und Willkür oder durch anderweitige Bestimmungsgründe ausgefüllt werden muß, so auch unter dem einseitigen Gesichtspunkt des dynamisch Gefälligen ein schmalerer oder breiterer Spielraum in der konkreten Erscheinungsform bleibt, welcher entweder durch Zufall und Willkür oder durch anderweitige Bestimmungsgründe ausgefüllt werden muß.

Auf der untersten Stufe des Formalschönen konnten die anderweitigen Bestimmungsgründe nur einer Gesetzmäßigkeit von höherer Stufe angehören; auf der zweiten Stufe des Formalschönen dagegen können die anderweitigen Bestimmungsgründe für die Ausfüllung des gelassenen Spielraums teils einer Gesetzmäßigkeit von höherer Stufe, teils einer solchen von niederer Stufe angehören. Die Gesetzmäßigkeit der niederen Stufe, d. h. hier des mathematisch Gefälligen, wird natürlich nur dann ans Spiel kommen, wenn die Gesetzmäßigkeit der höheren Stufe, d. h. hier der organischen Zweckmäßigkeit, von der ihr logisch zustehenden Vorhand keinen Gebrauch macht, oder ebenso im Spiele „paßt" wie die Gesetzmäßigkeit des dynamisch Gefälligen; nur insoweit als der Spielraum, welchen die zweite und die

Digitized by Google

höheren Stufen übriglassen, sich deckt, kann er zum freien Tummelplatz für die Gesetzmäßigkeit der niedrigsten Stufe werden. Hiernach kann die mathematische Gefälligkeit der Form im Gebiete dynamisch gefälliger Erscheinungen eine zweifache Rolle spielen: erstens wie oben gezeigt die obligatorische, daß das mathematisch Gefällige die Form oder das Ausdrucksmittel der dynamischen Idee ist, welche als sein Inhalt sich in ihm darstellt und versinnlicht, und zweitens die fakultative, daß offen gelassene Voraussetzungen, die sonst dem Zufall anheimfallen würden, selbständig, aber natürlich ohne Widerspruch und Konflikt mit der dynamischen Idee, nach dem Kanon der mathematischen Gefälligkeit reguliert werden. Dieses Gesetz, das ebenfalls auf allen Stufen des Schönen im Verhältnis zur nächsthöheren Stufe wiederkehrt, kann als das Gesetz der relativen Selbständigkeit des Formalschönen niederer Stufen in den von den höheren Stufen unbestimmt gelassenen Punkten oder Stellen bezeichnet werden.

Wenn in den Produkten der unorganischen Natur der Spielraum für eine rein mathematische Gefälligkeit, die nicht zugleich Ausdruck dynamischer Ideen wäre, auf ein Minimum beschränkt, wo nicht gar auf Null reduziert erscheint, so wird dagegen die relative Selbständigkeit der rein mathematischen Gefälligkeit desto wichtiger bei menschlichen Hervorbringungen, wo es sich darum handelt, dynamisch gleichgültige Verhältnisse der Regellosigkeit des Zufalls zu entziehen. Als Beispiel möge an die Architektur erinnert werden, insofern in dieser viele von dem dynamisch Gefälligen unbestimmt gelassenen Verhältnisse auch unter dem Gesichtspunkt der konstruktiven und funktionellen Zweckmäßigkeit gleichgültig bleiben; hier tritt dann das mathematisch Gefällige in Kraft und setzt z. B. an Stelle ungleich starker und ungleich voneinander entfernter Säulen, welche statisch ganz dasselbe leisten könnten, gleich starke Säulen in regelmäßigen Abständen, statt ungleichmäßig verteilter Fensteröffnungen gleichmäßig verteilte, statt eines unsymmetrischen Aufrisses und Grundrisses eine symmetrische Anordnung der Gebäudeteile in ihrer Breite und Höhe. Letzten Endes beruht das Verbot der Mischung verschiedener Baustile nicht darauf, daß ein Baustil dynamisch gefälliger oder schlechterdings zweckmäßiger ist als die anderen, denn dann mußte eben dieser als der absolut schönste der allein übrigbleibende Sieger im Kampf ums Dasein der Baustile sein, und die Frage nach der Berechtigung einer Mischung mehrerer könnte gar nicht aufgeworfen werden; das Verbot einer solchen beruht vielmehr zunächst auf der mathematischen Mißfälligkeit der Ungleichmäßigkeit als solchen selbst unter Voraussetzung *gleicher* dynamischer Gefälligkeit und konstruktiver Zweckmäßigkeit der gemischten Stile, wozu dann allerdings noch der Widerspruch der durch die verschiedenen Stile wachgerufenen Assoziationen, d. h. der Widerspruch ihrer Symbolik hinzutritt.

Einen Unterschied haben wir noch zwischen dem dynamisch Gefälligen und dem mathematisch Gefälligen zu bemerken, der nicht unbeachtet bleiben darf. Das mathematisch Gefällige ist eine an sich selbst schon dem sinnlichen Schein anhaftende Bestimmung, da es sich nur auf räumliche und zeitliche Verhältnisse der Glieder des Sinnenscheins untereinander bezieht; ihm ist es gleichgültig, ob der Schein bloßer Schein ist, oder ob er einer Realität an-

Digitized by Google

haftet, denn es nimmt keine Rücksicht auf die etwaige Beziehung des Scheins zu der Realität, an der er eventuell haftet. Das dynamisch Gefällige dagegen begnügt sich nicht mit den bloßen Bewegungsformen, sondern zieht die sich bewegenden Massen mit ihrem Beharrungsvermögen und die auf dieselben wirkenden Kräfte (wie Schwere) als wesentlichen Inhalt mit in die Wahrnehmung hinein, obwohl die Masse und Schwere nur aus den Bewegungsformen intuitiv erschlossen werden, aber nicht selbst unmittelbar wahrgenommen werden können. Dadurch schließt das dynamisch Gefällige im Gegensatz zu dem mathematisch Gefälligen eine unmittelbare Beziehung des sinnlichen Scheins auf eine Realität ein; es kann die logisch-ideale Determination oder das formbestimmende Gesetz der Kraft nur in seiner Zusammengehörigkeit mit der unlogisch-realen Willensnatur der Kraft als dem realisierenden Prinzip der dynamischen Idee zur Darstellung bringen. Hiermit scheint jedoch der rein ideale Charakter des ästhetischen Objekts aufgehoben zu sein, der im mathematisch Gefälligen von selbst gewahrt ist.

Dieser Schluß wäre indes ungerechtfertigt. Das mathematisch Gefällige kann realen Naturprodukten, z. B. Kristallen, anhaften, und das dynamisch Gefällige kann im realitätsfreien ästhetischen Schein, z. B. in Bildern, zur Anschauung gelangen; im ersteren Falle muß selbst das mathematisch Gefällige von der es tragenden Realität erst abgelöst werden, um zur rein ästhetischen Auffassung zu gelangen, im letzteren Falle wird auch beim dynamisch Gefälligen dem Zuschauer diese selbsttätige Ablösung erspart. Nur so viel ist richtig, daß die bloß mathematische Gefälligkeit realer Gestalten die Ablösung des ästhetischen Scheins *leichter* und *müheloser* vollziehen läßt als die dynamische Gefälligkeit realer Kraftäußerungen, welche die Anschauung gleichsam mit einem Bande an die Realität knüpft, das erst zerrissen werden muß. Aber wie die Abbildung des dynamisch Gefälligen im ästhetischen Schein beweist, ist es sehr wohl möglich, daß bestimmte Formen des Sinnenscheins bestimmte Kraftäußerungen *bedeuten* oder *versinnlichen*, ohne daß *reale* Kraftäußerungen dieser Art vorhanden sind oder dieselben hervorgebracht haben. In derselben Weise läßt sich auch der Sinnenschein von realen Kraftäußerungen so ablösen, daß seine Formen fortfahren, diese Kraftäußerungen zu bedeuten und zu versinnlichen, ohne Rücksicht darauf, daß sie wirklich in ihm und hinter ihm stecken. Nur derjenige kann die dynamische Gefälligkeit eines Springbrunnens, einer Rakete usw. ästhetisch genießen, der sich zwar dessen bewußt ist, was diese Formen dynamisch bedeuten, der aber völlig vergessen hat, daß dieselben dasjenige zugleich *sind*, was sie vorstellen.

Endlich ist noch zu erwähnen, daß das dynamisch Gefällige in merklichem Grade die dem mathematisch Gefälligen noch ganz abgehende Fähigkeit besitzt, ästhetische Scheingefühle zu erregen. Weil der Beschauer selbst den Bedingungen des Gleichgewichts, den Einflüssen der Schwere, dem Wohlgefühl sich entladender Kraft und dem Mißbehagen gehemmter Kraftäußerung unterworfen ist, kann er auch durch den Anblick solcher dynamischer Prozesse leicht dazu angeregt werden, sympathische Scheingefühle zu entfalten, die auf der stillschweigenden Voraussetzung ruhen, daß die bewegten oder sich stemmenden Objekte selbst solche realen Gefühle verspüren. Müßte

Digitized by Google

diese Voraussetzung ausdrücklich und explizite hingestellt werden, so schlösse sie die Verlebendigung und Beseelung der Objekte unbedingt ein, würde also eigentlich schon in eine höhere Stufe des Schönen hinüberführen; da sie jedoch nur stillschweigend und implizite den ästhetischen Scheingefühlen des Gleichgewichts und der Bewegung zugrunde liegt, so darf man ohne wesentlichen Fehler sagen, daß in den meisten Fällen eine Verlebendigung und Beseelung der Objekte für das Bewußtsein des Beschauers nicht nötig ist, um diese ästhetischen Scheingefühle zustande kommen zu lassen. Das Bewußtsein faßt es dann so auf, als ob es nur diejenigen Gefühle konditional antizipierte, welche der Beschauer empfinden würde, wenn er sich in der Lage des Objekts befände. Deshalb ist es wohl statthaft, schon dem dynamisch Gefälligen als solchen die Erregungsfähigkeit von ästhetischen Scheingefühlen zuzuschreiben. Ein näheres Eingehen auf dieselben scheint hier um so weniger erforderlich, als wir dieselben wegen ihrer sinnlichen Beschaffenheit schon oben unter dem sinnlich Angenehmen berücksichtigt haben, obwohl sie eigentlich als Scheingefühle nicht unter diesen Begriff gehören.

4. Das Formalschöne dritter Ordnung oder das passiv Zweckmäßige

a) Tote und lebendige Organe

Die bisher behandelten drei Stufen des sinnlich Angenehmen, mathematisch und dynamisch Gefälligen bildeten gemeinsam das Schöne im Reiche des Unorganischen, in welchem es wohl zweckmäßige Gesetze, aber noch keinen gesetzmäßigen Zweck gibt. Nachdem die logische Idee sich von der noch außerästhetischen abstraktesten Gestalt der reinen Mathematik zur Geometrie und Stereometrie und endlich zur Dynamik konkresziert hatte, und sich auf diesem Wege mit dem Reichtum der der bloßen Quantitätskategorie noch mangelnden qualitativen Bestimmung erfüllt hatte, konkresziert sie weiter zu derjenigen Stufe, in welcher sie ihre Logizität auch dem blödesten Auge als solche offenbart, und schreitet von der mathematischen und dynamischen Idee zur teleologischen fort. Auf der Stufe des Mathematischen und Dynamischen ist zwar Logizität im Sinne der minimalen Zufälligkeit erkennbar, aber Zweckmäßigkeit der formbildenden Prinzipien ist nicht erkennbar, solange man den Blick auf das Reich des Unorganischen beschränkt. Man kann die irrationalen Verhältnisse der Umlaufszeiten der verschiedenen Planeten zweckmäßig nennen, wenn man den Bestand bestimmter Planeten als Zweck gelten läßt; aber aus dem Gesichtspunkt der unorganischen Natur ist in der Tat nicht abzusehen, inwiefern die Fortdauer eines Planeten zweckmäßiger als seine Zerstückelung oder Auffaugung durch andere Planeten sollte genannt werden können. Erst wenn die unorganische Natur als Mittel zur organischen Natur betrachtet wird, gewinnen die Gesetze der ersteren neben dem Charakter der minimalen Zufälligkeit auch noch denjenigen der Zweckmäßigkeit. Diese Zweckmäßigkeit der unorganischen Naturgesetze ist aber nur eine solche in Bausch und Bogen, ein Maximum für die Summe aller Spezialfälle, nicht aber für jeden einzelnen Fall; darum kommt sie für die ästhetische Anschauung, welche sich nur auf Einzelfälle beziehen

Digitized by Google

kann, nicht in ihrem wahren Wesen zur Geltung, sondern nur symbolisch, insofern Spezialfälle mit günstigem Einfluß der anorganischen Naturgesetze ohne Berücksichtigung der entgegengesetzten Fälle als Symbol für die durchschnittliche teleologische Beschaffenheit dieser Gesetze im großen und ganzen aufgefaßt werden. Diese Symbolisierung setzt aber doch schon zu viel Reflexion voraus, um von besonderem Gewicht in der ästhetischen Auffassung zu werden; deshalb bleibt es nicht minder wahr, daß die logische Idee als teleologische in der Hauptsache erst auf der Stufe des Organischen zur Anschauung gelangt, um so mehr als es doch immer erst die anschauliche Förderung des Organischen ist, welche in der angedeuteten Weise zum Symbol für die teleologische Beschaffenheit der anorganischen Naturgesetzmäßigkeit werden kann.

Wenn auf der Stufe des mathematisch und dynamisch Gefälligen die Anwendung des Ausdrucks „Idee" zur Bezeichnung des logisch-idealen Gehalts der Form noch manchem in der philosophischen Ausdrucksweise unbewanderten Leser auffallend geklungen haben mag, so verschwindet dieses Befremdliche jedenfalls auf der Stufe der Zweckmäßigkeit der konkreten Erscheinungsform. Die Putzmacherin spricht mit vollem Recht von ihrer „Idee" in bezug auf eine zu fertigende Haube oder Hut, wenn der Zweck dieser Kleidungsstücke dadurch in eigenartiger Weise aufgefaßt und sinnlich ausgeprägt wird, und der Mißbrauch des Wortes Idee durch Schneider und Modisten beginnt erst da, wo eine unvernünftige Entstellung und Verzerrung des Zwecks sich für eine verfeinerte Durchbildung desselben ausgibt, oder gar in der Jagd nach neuen „Fassons" die ästhetische Beziehung der Form auf den Zweck ganz vergessen wird. Dagegen wird sicher niemand Anstoß daran nehmen, wenn man denjenigen Menschen rühmt, der zuerst die Idee einer Axt, einer Lampe, eines Schiffes usw. faßte und zur Ausführung brachte; denn hier liegt der Zweck als formbildendes Prinzip ebenso klar zutage, wie die Idealität der Zweckvorstellung im Bewußtsein des Erfinders, welche der Ausführung vorangehen mußte. Allerdings sind derartige Ideen nicht „Naturideen" im unmittelbaren Sinne und beziehen sich nicht auf lebende Organismen, sondern auf tote Werkzeuge; aber sie sind doch auch Naturideen in dem mittelbaren Sinne, daß sie als notwendige integrierende Bestandteile zu der Idee des Menschen oder der Menschheit gehören, welche nicht nur die Naturentwickelung, sondern auch die Kulturentwickelung derselben umspannt, und die Werkzeuge sind zwar keine Organismen oder Systeme von wechselwirkenden Gliedern mit immanentem Zweck, aber doch Organe, d. h. Werkzeuge zur Erfüllung eines außer ihnen liegenden Zwecks.

Alle materiellen Werkzeuge, welche die Menschheit sich für ihren Kulturprozeß schafft, sind im weiteren Sinne des Worts Organe der Menschheit, allerdings nicht lebende Glieder ihres Organismus, aber doch Projektionen von Organideen in die tote Materie, die in dem lebenden Organismus schon ein mehr oder minder deutliches Vorbild haben*). Soweit die toten Werkzeuge Zwecken dienen, zu denen der menschliche Organismus selbst kein organisches Vorbild aufzuweisen hat, so sind sie doch organischen Vorbildern

*) Vgl. Ernst Kapp, Philosophie der Technik. Braunschweig 1877.

Digitized by Google

aus den tierischen Brüdern entlehnt (z. B. das Schiff dem Nautilus, das Haus der Schnecke, das Gewebe den Spinnen und Raupen); soweit aber die Apparate Zwecken dienen, die in sämtlichen Organismen unseres Planeten keine organische Vermittelung gefunden haben (z. B. das Spektroskop zur Erkennung der chemischen Beschaffenheit in selbstleuchtenden Körpern oder lichtabsorbierenden durchsichtigen Schichten), soweit ist doch in dieser schaffenden Tätigkeit des bewußten menschlichen Geistes eine direkte Fortsetzung seiner unbewußten organisierenden Tätigkeit zu sehen, welche darum auch sehr wohl auf andere Planeten ihr organisches Gegenstück haben kann*). Darum ist es nicht bloß ein zufälliger Doppelsinn des Wortes Organ, welcher es erlaubt, die toten Werkzeuge des menschlichen Kulturprozesses Organe der Menschheit zu nennen, sondern es liegt diesem sprachlichen Doppelsinn eine tiefere philosophische Bedeutung zugrunde, nach welcher die Organentwickelung am lebenden Organismus und an der toten Materie nur zwei koordinierte und in Saftaustausch stehende Zweige einer gemeinsamen Wurzel, nämlich der Idee der Menschheit sind.

Immerhin bleibt der Unterschied dieser beiden Zweige, der toten und lebenden Organe, sehr bedeutend. Die ersteren haben den Zweck, welchem sie dienen, außer sich, die letzteren haben ihn als integrierende Glieder des einheitlichen Organismus in sich; die ersteren sind in bezug auf den Zweck völlig passiv und harren des Gebrauchs, der von anderer Seite von ihnen etwa gemacht werden wird, — die letzteren sind aktiv, indem sie selber von sich zweckmäßigen Gebrauch machen. Die ersteren haben ihre Konstruktion von außen erhalten, und die teleologische Idee ist somit von außen in sie hineingelegt worden; die letzteren haben sich selbst formiert oder zu dem gemacht, was sie sind, wie man es an den nachwachsenden Gliedmaßen verstümmelter niederer Tiere beobachten kann. In den ersteren ist also sowohl die zweckmäßige Konstruktion als der zweckentsprechende Gebrauch ein bloß passiver, widerstandslos erlittener; in den letzteren sind beide aktiv, selbstgesetzt, selbsttätig. Diese Aktivität des immanenten Zwecks kann geradezu als das entscheidende Symptom des Lebens hingestellt werden; alle zweckmäßigen Vorgänge in der organischen Natur, bei welchen der Zweck bloß passiv durch mechanische Agentien und mechanische Vorkehrungen erreicht wird, sind gar keine Lebenserscheinungen, sondern nur mechanische Beförderungsmittel für solche (z. B. die Befruchtung der Pflanzen durch den Wind). Nur zweckmäßige Selbsttätigkeit, spontane Auswahl unter den dargebotenen Nährstoffen, spontane Angliederung neuer Formelemente usw., ist Lebensfunktion zu nennen, und nur soweit die zweckmäßige Konstruktion eines Daseienden aus solchen spontanen zweckmäßigen Lebensfunktionen entspringt, ist sie selbst ein lebendiger Organismus mit immanentem Zweck, unbeschadet der Verwertung von vererbten Formbildungstendenzen bei diesem Lebensprozeß.

Der Theismus und der Materialismus, deren ersterer den Zweck für einen von außen hineingelegten, deren letzterer ihn für einen illusorischen, nicht existierenden erklärt, heben beide die Immanenz des Zweckes im Or-

*) Vgl. C. du Prel, Die Planetenbewohner. Leipzig 1879.

Digitized by Google

ganismus und die Vitalität seiner zweckvollen Konstruktion auf, und erniedrigen ihn beide zu einem, gleichviel ob vom Schöpfer oder von blinder Naturnotwendigkeit (d. h. teleologischem Zufall) geformten Mechanismus. Aus diesen Standpunkten betrachtet würde mithin die Konstruktion der Organismen samt ihrer äußerlich aufgeprägten oder illusorischen Zweckmäßigkeit unter das passiv Zweckmäßige fallen, und nur der zweckmäßige Gebrauch, welche das funktionierende Individuum von diesem vorgefundenen Mechanismus seines Leibes macht, könnte noch aktiv zweckmäßig heißen, sofern nicht auch hier der Zweck des bewußten Wollens eine Illusion und der tote Mechanismus der rein passiven Gehirnmoleküle das in Wahrheit allein Bestimmende wäre. Es war nötig, dies anzuführen, um klarzumachen, aus welchem Gesichtspunkt ich sowohl die funktionelle als die konstruktive Zweckmäßigkeit der Organismen unter das aktiv Zweckmäßige rechne, so daß für das passiv Zweckmäßige nur die konstruktive und funktionelle Zweckmäßigkeit der toten Organprojektionen oder Werkzeuge übrigbleibt. Denn ich halte sowohl die theistische wie die materialistische Ansicht für unrichtig, und glaube an die Immanenz der teleologischen Idee im Organismus in jedem Stadium seiner Entwickelung, so daß seine fertige Konstruktion ganz und gar das Werk seiner Selbsttätigkeit unter Benutzung aller sich darbietenden äußeren Vorteile und Hilfen ist.

b) Konstruktive und dekorative Schönheit.

Bei dem passiv Zweckmäßigen erlangt für die ästhetische Auffassung die zweckmäßige Konstruktion bei weitem das Übergewicht über die zweckmäßige Funktion, weil die letztere bei ihrer Passivität gleichsam nur der Moment ist, in welchem die Zweckmäßigkeit der Konstruktion ans Licht gezogen wird und sich bewährt (z. B. die Zweckmäßigkeit des Henkels und des Ausgusses an einer Kanne im Augenblicke des Anfassens, Aufhebens und Ausgießens). Aber andererseits bleibt doch die Zweckmäßigkeit der Funktion der bestimmende Grund, d. h. das ideelle Prius für die Zweckmäßigkeit der Konstruktion und darf darum nicht außer acht gelassen werden; auch ist zu berücksichtigen, daß es permanente Funktionen gibt, welche trotz ihrer Passivität sich zuerst dem Blicke aufdrängen und erst aus sich die Zweckmäßigkeit der Konstruktion erschließen lassen (z. B. die tragende oder stützende Funktion von Säulen, Pfeilern, Streben, Holmen usw.).

Bei jedem Ding, das irgendwelchen Zweck hat, ist die Zweckmäßigkeit zum Gebrauch die erste und unerläßliche Grundbedingung der Schönheit. Es gibt Gebrauchszwecke, welche durch die mit ihrer Versinnlichung erregten ästhetischen Scheingefühle und durch das Maß von dynamischer und mathematischer Gefälligkeit, welches sie als ihr notwendiges Zubehör entfalten, dem ästhetischen Gesamteindruck des ihnen dienenden Dinges günstiger sind, und es gibt andere, welche diesem Gesamteindruck weniger günstig sind; aber unter allen Umständen genügt die Zweckmäßigkeit der Konstruktion für sich allein, um einem Dinge eine gewisse Schönheit zu verleihen, wenngleich dieselbe nur demjenigen in die Augen fallen kann, der die konstruktive Zweckmäßigkeit des Dinges durchschaut. Die Schönheit der Zweckmäßigkeit ist die jedem Gebrauchsgegenstand unabtrennbar einwohnende, wesentliche und

Digitized by Google

eigentümliche Schönheit, welche ihm nicht erlassen werden kann, ohne daß er häßlich wird, welche aber auch ganz von selbst und ohne jede ästhetische Absicht bei der Hervorbringung sich einstellt, sobald nur die Konstruktion ein Maximum von Zweckmäßigkeit realisiert. Je mehr die ästhetische Reflexion sich in die menschliche Produktion der Gebrauchsgegenstände einmengt, desto weiter pflegen dieselben sich von der wahren Schönheit zu entfernen; man merkt die Absicht, und man ist verstimmt.

Diese Absicht, die Dinge schön gestalten zu wollen, könnte nämlich gar nicht auftauchen, wenn der Grundsatz, daß die wesentliche Schönheit, auf die es ankommt, ganz von selber mit der praktischen Zweckmäßigkeit der Konstruktion sich einstellt, das Bewußtsein beherrschte; denn dann würde der Mensch wissen, daß er nur dadurch das Maximum von wesentlicher Schönheit erzielen kann, wenn er dem Dinge eine möglichste Durchbildung im Sinne praktischer Zweckmäßigkeit gibt. Die Tendenz auf ästhetische Durchbildung neben der praktischen kommt, so weit es die Schönheit der Zweckmäßigkeit betrifft, post festum und findet ihre Aufgabe schon gelöst; will sie trotzdem sich geltend machen, so muß sie sich auf die Spielräume werfen, welche das Formbildungsprinzip der Zweckmäßigkeit anderen Formbildungsprinzipien offen läßt, d. h. auf die mathematische Gefälligkeit der Form einerseits und auf die Anbringung plastischer und malerischer Zutaten andererseits. Dieses Streben nach Verschönerung der Gebrauchsgegenstände durch dekorative Zutaten unorganischer oder organischer Art ist nun zwar vollständig berechtigt, so weit es wirklich bloß den vom Formprinzip der Zweckmäßigkeit offen gelassenen Spielraum zum Tummelplatz nimmt; aber die ästhetische Gefahr dabei liegt darin, daß dieses Verschönerungsstreben diese Grenzen nicht respektiert und mit der Schönheit der Zweckmäßigkeit in Konflikt gerät. Sobald aber die Zweckmäßigkeit das geringste Opfer bringen muß, um der dekorativen Schönheit erweiterten Spielraum zu schaffen, ist das grundwesentliche Schönheitsgesetz des Dinges in einer prinzipiellen Weise verletzt, welche durch keine noch so wertvolle Ornamentik wieder ausgeglichen werden kann.

Eine solche Verletzung der Zweckmäßigkeitsschönheit liegt schon da vor, wo das Streben nach Erhöhung des Werts durch Wahl eines kostbaren und den Sinnen angenehmen Materials dazu verleitet, einen unbequemen Zwang aus Schonungsrücksichten gegen das kostbare Material beim praktischen Gebrauch des Gegenstandes aufzuerlegen; nur derjenige darf sich das kostbarere Material gestatten, der reich genug ist, um es ebenso schonungslos verbrauchen zu dürfen, wie der minder Wohlhabende das gemeinere Material verbraucht. Daß die mathematische Gefälligkeit der Form als das niedriger stehende Formprinzip kein Recht hat, die aus der Zweckmäßigkeit folgende Konstruktion zu modifizieren, sollte selbstverständlich sein; aber auch die plastische und malerische Zutat, welche höheren Formprinzipien gehorcht, hat doch kein Recht, die Zweckmäßigkeit eines Dinges für den praktischen Gebrauch einzuschränken. Sie darf sich entfalten, wo immer sie mag, aber keinesfalls da, wo sie stört; wo immer sie den praktischen Gebrauchszweck eines Gegenstandes beeinträchtigt, ist ihre störende Einmengung nicht nur in praktischer Hinsicht unangebracht und deplaziert, sondern auch in ästhetischer

Digitized by Google

Hinsicht, weil sie diejenige grundwesentliche Schönheit des Gegenstandes schädigt, durch welche derselbe erst zum ästhetischen Objekt, und dadurch fähig, geeignet und einladend zur Aufnahme von dekorativen Zutaten wird. Die Übersteigerung in der Kostbarkeit des Materials und die Überladung mit Ornament ist deshalb immer ein Zeichen von Geschmacksverfall und ästhetischer Verirrung. Das Recht der Existenz von Prunk- und Schaustücken, die dem praktischen Gebrauch in der Hauptsache entzogen sind und nur einen Gebrauchszweck fingieren, soll damit nicht bestritten werden; aber wenn der für Ausnahmen berechtigte Prunk sich in die Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens eindrängt, so ist das nicht nur ein Beweis vom Verfall des Geschmacks, sondern zugleich von einem mit ihm Hand in Hand gehenden Verfall der Sitten.

Die wahre und echte Schönheit ist über Prunk und Luxus erhaben, sie ist schlicht, prunklos, anspruchslos und keusch wie die Natur; eine solche freilich erwächst niemals aus dem künstlich potenzierten Raffinement der Verschönerungstendenz einer mit ästhetischem Geschmack kokettierenden Afterkultur, sondern entweder aus dem unreflektierten Geschmack eines noch mit der Natur sich eins fühlenden Volkes, oder aus dem bewußten Verzicht auf hinzukommende Schönheit und der selbstverleugnenden Hingebung an das eine grundwesentliche Formbildungsprinzip der konstruktiven Zweckmäßigkeit. Nur weil die alten Hellenen gar nicht daran dachten, ihre Gebrauchsgegenstände schön zu bilden und sie nur deren Zweckmäßigkeit im Sinne hatten, nur dadurch gelangten sie dazu, mit denselben ewige Muster der Schönheit zu schaffen, die so urwüchsig und keusch vor uns stehen, als hätte die Natur selbst sie gebildet, in der Tat hat auch die Natur selbst sie gebildet, indem die alten Künstler die Natur in sich gewähren ließen. Als die ästhetische Reflexion auch bei ihnen anfing, sich verballhornisierend in dieses unbewußte Weben und Wirken der Natur durch das Medium der Menschen, in diese Fortsetzung des Naturbildungstriebes in Gestalt des seiner selbst noch unbewußten Wirkens der Menschheit einzumengen, da begann auch alsbald die dekorative Überladung und mit ihr der Verfall der alten keuschen und reinen Formen, wenngleich dieselben noch lange Zeit Muster für gedankenlos handwerksmäßige Nachahmung blieben.

Nur die unbedingte Hingebung der bildenden Handwerker an das eine hier allein maßgebende Formprinzip der praktischen Zweckmäßigkeit kann dasjenige hervorbringen, was mit Recht als das höchste ästhetische Ergebnis der Kunstindustrie gilt, einen Stil, indem sie die grundwesentliche Schönheit der zweckmäßigen Konstruktion mit allen zeitlichen Modifikationen der Zweckmäßigkeit gleichen Schritt halten läßt. Daß die Stile verschieden sind nach Volk, Land und Zeit, das liegt teils an den verschiedenen Lebensgewohnheiten der Völker und Zeiten, welche verschiedene Bedürfnisse und Ansprüche an die Geräte bedingen, teils an der Verschiedenheit der Materialien, welche das Land und die Stufe der Technik zur Befriedigung dieser Bedürfnisse zur Verfügung stellen. Wenn wir noch keinen Stil in der Kunstindustrie haben hervorbringen können, so liegt das eben darin, daß unsere Zeit die Schönheit als solche in den Geräten anstrebt, anstatt einzusehen, daß man sich um die Schönheit zunächst gar nicht kümmern darf, daß man

Digitized by Google

dieselbe vielmehr nur dann als eine von selbst zufallende gewinnt, wenn man bloß nach praktischer Zweckmäßigkeit und deren konstruktiver Durchbildung trachtet. Da unsere Lebensgewohnheiten wesentlich andere geworden sind als diejenigen der Völker und Zeiten, welche kunstindustrielle Stile ausgebildet haben, so gehören alle Proben von solchen lediglich in Museen, sind aber, als unseren Bedürfnissen und Zwecken unangemessen, schlechthin unästhetisch, wenn sie unsere Wohnräume füllen. Die dürftigste und ästhetisch armseligste Stillosigkeit ist nicht so unästhetisch wie der gegenwärtig beliebte Mummenschanz mit Stilarten, die dereinst stilvoll waren oder es in Hinterasien vielleicht noch sind; dieser Unfug ist nicht um ein Haar breit ästhetischer, als wenn wir das ganze praktische Leben auf der Straße, im Gerichtssaal und in der Kirche zu einer fortdauernden Maskerade, einem in Permanenz erklärten historischen Kostümfest verunstalten wollten. Aus dem Mischmasch aller historisch überwundenen Stile, der das non plus ultra von Stillosigkeit ist, kann doch nur die völlige Geschmacksverwirrung entspringen; einen eigenen Stil werden wir eher aus der Rückkehr auf die ursprünglichsten Gebrauchsformen der rohesten Handwerkerware herausarbeiten als aus der Maskerade eines Narrenfestes, das von einem ästhetisch übergeschnappten Publikum für Ernst genommen wird.

Ein Verstoß gegen die Zweckmäßigkeit ist bei einem Dinge, das nur aus der Dienstbarkeit für den Zweck seine Existenzberechtigung schöpft, allemal zugleich ein ästhetischer Verstoß, der durch nichts anderes wieder gutzumachen oder aufzuwiegen ist; ein Ding, das die höchstmögliche Zweckmäßigkeit in seiner formellen Durchbildung zeigt, ist dagegen immer seiner grundwesentlichen Schönheit sicher, und wenn es auch völlig leer von dekorativen Zutaten ist. Je komplizierter der Zweck ist, dem es dient, desto minutiöser wird seine Form für diesen Zweck durchgebildet sein müssen, desto kleiner wird der Spielraum werden, den das Formbildungsprinzip des Zweckes anderen Prinzipien zur Betätigung offen läßt, und desto weniger wird der Mangel an dekorativen Zutaten solche leere unausgefüllte Lücken sichtbar werden lassen. Es sind gerade die Geräte von einfachem dürftigem Zweck, welche im Verhältnis zu ihrer Größe am meisten Spielraum für andere Formbildungsprinzipien frei lassen; andererseits wird bei gleichem oder gleich kompliziertem Zweck dieser Spielraum um so breiter, je mehr die absolute Größe der Gegenstände zunimmt. Ein Stirnband bietet mehr Raum zu Ornamenten als ein Armreif oder Fingerring, ein mannshoher Schild mehr als ein kleiner kreisförmiger Gladiatorenschild, ein zweihändiges Schwert mehr als ein schmaler kleiner Degen, ein Humpen mehr als ein Becher, ein Tafelaufsatz mehr als ein Fruchtkörbchen, ein Kahn mehr als ein Ruder, und am meisten Raum von allen bietet ein Gebäude mit seinen Wandflächen und Decken, Giebeln und Toren. Hier in diesen Lücken ist der legitime Tummelplatz für höhere und niedere Formbildungsprinzipien in relativer Selbständigkeit und ohne jeden Konflikt mit dem maßgebenden Formprinzip des Zwecks. Sobald nur erst die teleologische Durchbildung der Form nach Maßgabe der Bedürfniszwecke der betreffenden Kulturepoche gesichert ist, ist es nicht nur ästhetisch erlaubt, sondern auch gefordert, daß die niederen und höheren Formbildungsprinzipien den ihnen offenstehenden Spielraum be-

Digitized by Google

nutzen und mit selbständigen gefälligen oder schönen Zutaten erfüllen. Dann schwindet die Leere in der Bestimmung und Durchbildung der Form, welche sich in öden Lücken ankündigt und das in rechtem Maße bescheiden und ohne Vordringlichkeit angewandte Ornament wird zu einem zierenden Schmuck, der die Schönheit des Gesamteindrucks erhöht, ohne die grundwesentliche Schönheit des Gegenstandes zu beeinträchtigen.

c) Wandelbarkeit und Konstanz der Zwecke

Wie sehr die Zwecke von den Bedürfnissen abhängig und diese nach Umständen und Lebensgewohnheiten verschieden sind, mag noch durch einige Beispiele erläutert werden. Im ganzen gilt ein Gebäude für um so widerstandsfähiger und dauerhafter, je massiver es ist; in Gegenden mit häufigen Erdbeben trifft dies aber nicht zu und erhalten vielmehr leichte Bauwerke von elastischem Bambus den Vorzug. Meistens haben die Bauwerke eine nach oben sich verjüngende Gestalt, insofern die Schwere eine größere Tragfähigkeit der mehrbelasteten unteren Teile nötig macht; so werden z. B. die Mauern der oberen Stockwerke dünner und die Säulen verjüngen sich in ihrem oberen Teile gleich Baumstämmen. Wo aber in einer engen Stadt der Raum möglichst ausgenutzt werden soll, springen die oberen Stockwerke über die unteren vor, bis diese Bauart als unzweckmäßig aus Gesundheitsrücksichten erkannt wird. Wo die Sicherheit gegen die Angriffe reißender und giftiger Tiere ein Wohngeschoß zu ebener Erde nicht wünschenswert macht, z. B. in Bencoolen, stehen die Häuser auf Pfählen, es entstehen also Pfahlbauten auf trocknem Lande, wie solche zur Sicherung gegen menschliche Feinde in flachen Seen und Sümpfen in roheren Zeiten überall vorkommen. Die tragenden Pfähle müssen, um eingerammt werden zu können, unten zugespitzt sein und womöglich sich auch nach unten verjüngen wie Stuhl- oder Tischbeine, also nach dem entgegengesetzten Prinzip konstruiert sein wie Säulen und Pfeiler. Die Säule braucht sowohl unten wie oben eine Verstärkung zur Befestigung gegen Seitenschub (Fuß und Kapitell); der eingerammte Pfahl braucht nur oben eine solche Befestigung, da ihn unten der eingerammte Teil hält, — der Tischfuß und Stuhlfuß können eine untere Verstärkung darum nicht brauchen, weil der Schein einer Befestigung am Boden ihrer örtlichen Versetzbarkeit widersprechen würde.

Wenn es zur guten Sitte gehört, eine grade und steife Haltung zu bewahren und ungezwungene Bequemlichkeit sich zu versagen, so müssen auch die Stühle, Sessel und Bänke hochbeinig, gradlehnig und ungepolstert sein; wenn dagegen beim Sitzen die Behaglichkeit das Bedürfnis ist, das in erster Reihe befriedigt werden soll, so werden niedrige Beine, schräge Lehnen, gepolsterte Sitze und Lehnen und wohl gar Ansatzteile zum Auflegen der Unterschenkel nötig. Die neueren amerikanischen Formen würden für ein Nürnberger Patrizierhaus ebenso unzweckmäßig gewesen sein, wie dessen Möbel es für die heutigen Lebensgewohnheiten sind, und beide es für asiatische Sitten sein würden. Der fensterlose hellenische Tempel mit seiner dunklen oder durch eine Deckenöffnung erleuchteten Zelle paßt nur für ein Klima, das die gottesdienstlichen Gemeindeversammlungen und die öffentlichen

Digitized by Google

Kultushandlungen (Opfer) im Freien gestattet und für eine Religion, welche einen geschlossenen Innenraum nur in kleinerem Maßstabe für das Allerheiligste braucht, worin das Götterbild vor profanen Blicken verborgen ist. Der gotische Dom ist wiederum nur zweckmäßig für einen vielfältig zersplitterten Gottesdienst, der doch von denselben Mauern umschlossen sein soll, während die Außenseite, abgesehen von Türmen und Portalen, meist zwischen Häusermassen dem Blicke entzogen zu sein pflegt. Die hellenische Gewandung paßt nur für ein mildes Klima, während die rauheren Winde der nördlicher gelegenen Länder dazu nötigen, die Gliedmaßen gesondert einzuhüllen.

Einen nicht minder großen Einfluß als die Bedürfnisse hat die Beschaffenheit des Materials, das zu deren Befriedigung zur Verfügung steht. Der poröse und gebrechliche Ton verlangt eine stärkere und kompaktere Konstruktion der Gefäße als das festere Porzellan oder gar das harte Glas; ein aus Lehm und Kacheln erbauter Ofen muß, um dem Heizzweck bestens zu dienen, ganz andere Formen zeigen als ein eiserner Ofen, und Korb- oder Rohrstühle können leichter und luftiger konstruiert sein als hölzerne, während diejenigen zwischen beiden in der Mitte stehen, deren Gerüst aus Holz unter Dampfdruck zurechtgebogen ist (Wiener Stühle). Je größer die Festigkeit des Materials gegen Zerdrücken und Zerreißen ist, desto dünner können alle tragenden Teile gemacht werden; je größer die Festigkeit gegen Zerbrechen ist, desto größere Spannungen können überbrückt und überwölbt werden. Das Holz steht in der Mitte zwischen Stein und Eisen, wobei noch zu berücksichtigen ist, daß Monolithen von genügender Länge nicht überall zu beschaffen sind und beim Ziegelbau ganz fehlen. Darum ist der Steinbau charakterisiert durch die bedeutenden Lasten, welche er aufhäufen muß, und die dadurch bedingte enge Stellung der Träger (Säulen oder Pfeiler), der Eisenbau durch die feenhafte Leichtigkeit der Erscheinung und die fast unwahrscheinliche Größe der Spannungen, während der Holzbau eine mittlere Stellung einnimmt und zu stark vorgebauten Dächern oder übergreifenden Stockwerken einladet. Ähnlich wie Ziegeldach, Schindeldach und eisernes Wellblechdach verhalten sich zueinander Steinwand, Balken- oder Bretterwand und Blechwand, oder das Halbdunkel im gotischen Dom, die mittlere Beleuchtung im Schweizerhause und die Tageshelle im „Kristallpalast" von Glas und Eisen. Innerhalb des reinen Steinbaus hat der Spitzbogenstil vor dem Rundbogenstil die konstruktiven Vorteile eines geringeren Seitenschubs sowie der Befähigung zur Herstellung von Kreuzgewölben auf ungleichseitig rechteckigem Grundriß voraus.

Trotz aller solcher Modifikationen im Zweck selbst und in der Art seiner Vermittelung bleibt doch das Wesentliche des Zwecks überall konstant. Der Zweck der Kleidung ist der, die Haut gegen die Einflüsse der Witterung zu schützen, der Zweck des Stuhls das Sitzen, der der Lampe das Leuchten, der des Ofens das Heizen, der des Gefäßes das Zusammenhalten einer Menge von Flüssigkeit oder festen Körpern für den Gebrauchsfall, der des Gebäudes die Herstellung eines abgeschlossenen Innenraums für irgendwelchen privaten oder öffentlichen, profanen oder heiligen Gebrauchszweck. Dieser Zweck ist das die Form bestimmende Prinzip; je mehr er die Form bis ins

Digitized by Google

kleinste durchgebildet hat, je deutlicher er als der Daseinsgrund des Objekts und Bestimmungsgrund der Form aus jedem kleinsten Zuge derselben herausleuchtet, desto schöner wird das Objekt sein. Je mehr der Zweck Alleinherrscher im Reiche der Form ist, je mehr er jeden kleinsten Teil von sich aus determiniert hat, je weniger Lücken er also leer läßt und je weniger Spielraum er den anderen Formprinzipien zu relativ selbständiger Entfaltung offen läßt, desto eindringlicher erweist er seine Macht, desto vollendeter wird die Schönheit des Objekts sein. Alle selbständige Entfaltung niederer oder höherer Formbildungsprinzipien an Objekten, die einen Zweck zum letzten Daseinsgrund haben, ist doch schließlich nur Lückenbüßer, um die relative Ohnmacht des Zwecks zu restloser Durchbildung der Form zu verhüllen, oder, da dies nicht möglich ist, zu verschleiern und über dieselbe hinwegzutäuschen.

Das höhere Recht des Zweckes, von sich aus die ganze Form zu bestimmen, erweist sich selbst in solchen Lückenbüßern noch dadurch, daß die Korrelation der Teile oder die Einheit des Stils gewahrt bleiben muß, so daß die unmittelbar vom Zweck unabhängigen Stellen dennoch mittelbar in ihrer Durchführung durch den Zweck mitbestimmt erscheinen, weil sie sich den in der Hauptsache maßgebenden Formbildungsgesetzen schon deshalb fügen und unterordnen müssen, um nicht durch zwecklose Ungleichmäßigkeit einen ästhetisch unmotivierten Verstoß gegen die mathematische Gefälligkeit zu begehen. Dieses Gesetz der Korrelation aller Teile und Glieder untereinander macht sich bei Geräten, wie bei Teilen der Kleidung geltend, am auffallendsten aber da, wo das Ganze sehr groß und vielgliedrig ist, d. h. bei Bauwerken. Die Einheit des Stils muß z. B. für das Innere und Äußere, für den Baukörper und die Türme usw. auch dann gewahrt werden, wenn irgendwelche technische Erleichterungen der Bauausführung zu Abweichungen verleiten könnten; der wesentliche Hauptzweck in der Eigenart seiner Ausgestaltung hat ein höheres übergreifendes Recht gegen Nützlichkeitszwecke niederer Ordnung, die etwa mit ihm in stellenweisen Konflikt geraten könnten. Im allgemeinen sind solche Konflikte weniger häufig, als man denken sollte, und dann in der Regel durch die Unvollkommenheit des Materials oder durch Widersprüche in den Lebensgewohnheiten der Zeit bedingt, welche den Reflex ihrer widerspruchsvollen Beschaffenheit auch in die Bedürfnisse und die denselben dienenden Mittel hineinreflektieren. Wo solche Widersprüche fehlen und das Material nicht bloß dem Zweck im großen und ganzen entspricht, sondern auch den einzelnen Ansprüchen desselben im besonderen Genüge leistet, da werden solche Konflikte keinen Platz finden.

d) Das passiv Zweckmäßige im Verhältnis zu dem mathematisch und dynamisch Gefälligen

Wie wir bei dem dynamischen Formbildungsprinzip gesehen haben, daß es in seinen Ausgestaltungen überall zugleich das mathematisch Gefällige zutage förderte, so bringt auch das teleologische Formbildungsprinzip überall zugleich das dynamisch Gefällige und das mathematisch Gefällige hervor. So könnte man z. B. dieselben Bestimmungen über die Anordnung der Teile im Verhältnis zur Schwerkraft, welche sich aus dem Prinzip des

Digitized by Google

dynamisch Gefälligen ableiten lassen, auch aus dem Prinzip der konstruktiven Zweckmäßigkeit der Teile ableiten; beide Gesichtspunkte fließen für die ästhetische Auffassung im besonderen Falle oft unterscheidbar zusammen. Nicht immer und überall bedarf das teleologische Prinzip der Vermittelung des dynamischen, um Formen hervorzubringen, die zugleich mathematisch gefällig sind; sondern es kann auch da, wo dynamische Rücksichten nicht mitsprechen, unmittelbar aus sich das mathematisch Gefällige hervorbringen. Derart ist es z. B. bei Gefäßen zunächst die teleologische Forderung, ein Maximum von Inhalt mit einem Minimum von Wandung zu umspannen, welche zur Kugelform als Grundlage führt, und es scheint nur eine hinzutretende sekundäre Rücksicht, daß die allseitige Wölbung zugleich diejenige Konstruktion ist, welche der Gefäßwand ein Maximum von Widerstandsfähigkeit bei gleicher Wandstärke verleiht.

Die mathematischen, dynamischen und teleologischen Formbildungsprinzipien beweisen gerade durch diesen inneren Zusammenhang, der die niederen aus den höheren hervorgehen läßt und die höheren in den niederen vorbereitet, daß sie nicht unabhängig voneinander bestehende Mosaiksteine sind, welche zufällig im Schönen zusammengefügt werden, sondern daß sie sich als niedere und höhere Stufen ein und desselben letzten Formbildungsprinzips zueinander verhalten und nur besondere Anwendungen desselben auf besondere Gebiete darstellen. Denn nur weil es überall eine Idee ist, die sich als logisch sich selbst bestimmende durch logische Determination der Formgestaltung offenbart und realisiert, nur dadurch wird es verständlich, daß die niederen Stufen oder Anwendungsarten dieses einheitlichen letzten Prinzips gleichsam vorahnend den Bedürfnissen der höheren entgegenkommen, und daß die höheren Stufen in den niederen Formgebilden die angemessene Vermittelung zur Verwirklichung ihres eigenen Gehalts vorfinden und gar nicht umhin können, sich dieser Instrumente mehr oder weniger zu bedienen. Wo die niederen Stufen als bloße Lückenbüßer eintreten, um in den vom höheren Formprinzip leer gelassenen Stellen ein relativ selbständiges Formenspiel zu entfalten, da reicht die negative Beschränkung dieser Selbständigkeit nicht aus, um die fehlende positive innere Einheit zu ersetzen, da bleibt in der Tat die Einheit des mathematisch und teleologisch Gefälligen ein bloß äußerliches mosaikartiges Nebeneinander, und das ästhetische Gefallen an einer solchen Erscheinung wird selbst bloß ein psychologisches Mosaik von Lustwirkungen der verschiedenen Formprinzipien sein, das höchstens durch psychische Irradiation eine Scheinverknüpfung unter den Teilen herstellt. Wo hingegen das höhere teleologische Formbildungsprinzip ganz aus sich die Form gestaltet und bis ins kleinste durchbildet, dabei aber seiner Natur nach gar nicht umhin kann, Formen von irgendwelcher dynamischen und mathematischen Gefälligkeit hervorzubringen, da ist alles in der Form sich Darbietende in organischer Durchdringung, weil in unmittelbarer positiver Abhängigkeit von dem höchsten hier zur Erscheinung gelangenden Formbildungsprinzip, — da kann auch die ästhetische Wirkung in der Seele des Beschauers nicht mehr ein Mosaik der Wirkungen von verschiedenen sich nebeneinander geltend machenden Prinzipien sein (wie der ästhetische Eklektizismus glaubt), sondern sie muß eine schlechthin einheit-

Digitized by Google

liche sein, welche die ästhetischen Sondereffekte der verschiedenen Stufen der Idee zur organischen Einheit in sich bindet. Man kann sich ja darauf besinnen, daß das Objekt nicht bloß teleologisch schön, sondern auch dynamisch und mathematisch gefällig ist und dies bliebe, selbst wenn man von seiner teleologischen Schönheit absähe; aber diese Reflexion ist eine hinzukommende Tätigkeit des theoretischen Erkennens, welche nicht mehr zur ästhetischen Auffassung als solchen gehört.

Nicht in diesen Sondereffekten sind die ästhetischen Urphänomene zu suchen, sondern in dem sie als aufgehobene Momente in sich tragenden Totaleffekt, und die Sondereffekte sind vielmehr nur künstliche und gewaltsame Abstraktionen des Ästhetikers. Man sucht denselben dadurch experimentell näherzukommen, daß man alle in Wirklichkeit vereint auftretenden Stufen der Idee mit Ausnahme einer einzigen auf Null reduziert; aber man gelangt dabei doch niemals vollständig zum Ziel, weil die Reduktion auf Null im besten Fall nur eine annähernde ist und das Abstraktionsvermögen immer noch hinzutreten muß, um sich von dem Eindruck Rechenschaft zu geben, welcher voraussichtlich entstehen würde, wenn die Reduktion auf Null bei den übrigen als vollständig durchgeführt angenommen würde. Das ästhetische Urphänomen aber, welches als einheitliche psychologische Wirkung der einheitlichen Ausgestaltung des im gegebenen Falle höchsten Formbildungsprinzips ebenso die innere Einheit der supponierten Einzelwirkungen, wie die Form die innere Einheit der Versinnlichung aller Stufen der logischen Idee, ist, muß nun auch selbst als unmittelbares subjektives Korrelat der sinnlichen Objektivation der Idee oder ihres Scheinens angesehen werden. Was wir bei der isolierten Betrachtung des mathematisch Gefälligen gefunden haben, daß das ästhetische Gefallen das unbewußte, gefühlsmäßige Innewerden von der unbewußten Immanenz einer logischen Idee in der Form als deren bestimmender Macht sei, das müssen wir nicht bloß auf das dynamisch Gefällige und auf das teleologisch Schöne in ihrer Isolierung übertragen, sondern auch auf die innere Einheit aller dieser Stufen in der sie umspannenden höchsten. Denn diese Einheit ist selbst ein Postulat der logischen Idee, welche sich in ihrer Wesenheit behaupten muß auch da, wo sie sich auf besondere Bedingungen anwendet; die ideale Logizität dieser Einheit der verschiedenen Stufen ist also selbst ein wesentlich gleiches Moment mit demjenigen, was an jeder einzelnen Stufe Befriedigung erweckt. Wer die ideale Logizität als letzten unbewußten Grund des ästhetischen Gefallens auf jeder einzelnen Stufe verkennt, der mag auf die Auskunft eines Mosaiks von ganz verschiedenen, einander unterstützenden, und doch alle die gleiche Wirkung hervorbringenden ästhetischen Erklärungsprinzipien verfallen, oder auch sich an die so unendlich armselige und abstrakte formale Bestimmung der Einheit des Mannigfaltigen als letzten Notanker klammern. Wer hingegen dieses letzte Prinzip der konkreten Formbildung ergriffen hat, der wird auch in der organischen Einheit der abstrakten Besonderungen dieses Prinzips nur noch einen Ausfluß mehr aus diesem Prinzip selbst sehen können, dessen Entfaltungen die Einheit des Mannigfaltigen nur als allerallgemeinste formale Beschaffenheit anhaftet.

An und für sich genommen scheint zwar die logische Idee ein nicht min-

Digitized by Google

der abstrakter Begriff zu sein als die Einheit des Mannigfaltigen, insofern vom subjektiven Denken beide Begriffe durch Abstraktion von den konkreten Erscheinungen gewonnen werden; aber während das nichtssagende Epitheton perpetuum der Einheit des Mannigfaltigen eine rein akzidentielle und formale Beschaffenheit anzeigt, aus deren abstrakter Unbestimmtheit niemals irgendwelche konkrete Bestimmtheit der Form folgen kann, ist die logische Idee vielmehr das zeugende Prinzip aller Wirklichkeit, der Urquell aller Konkretion, die sich durch die Anwendung dieses Prinzips auf das Unlogische gibt. Dieses Unlogische war auf der ersten Stufe die extensive Dimension der Zeit und ihre Multiplikation in den Dimensionen des Raumes, auf der zweiten Stufe die blinde mechanische Kraft, auf der dritten Stufe, die wir jetzt betrachten, ist es der Wille, der sich nicht mehr damit begnügt, materielle Massen gesetzmäßig zu bewegen, sondern nach einem vorstellungsmäßigen Ziele geistiger Art strebt. Hier stellt die logische Idee sich als Zweck dar, indem sie das Verhältnis der Mittel, welche zur Verwirklichung des Zieles dienen, zu diesem Ziele logisch bestimmt. Die Herrschaft des Zwecks in der zweckdurchwalteten Form bringt also allerdings eine bestimmte Art von Harmonie zwischen einer bestimmten Art von innerer Einheit (des Zwecks) und einer bestimmten Art von aus ihr folgender Mannigfaltigkeit (der Mittel) hervor; aber ihre Versinnlichung gefällt nicht wegen dieser Harmonie von Einheit und Mannigfaltigkeit, sondern diese Harmonie von Einheit und Mannigfaltigkeit gefällt als Anzeichen der idealen Logizität als der in konkreter Weise die Form bestimmenden Macht.

e) Die ästhetischen Scheingefühle beim passiv Zweckmäßigen

Wenn das mathematisch Gefällige noch gar keine ästhetischen Scheingefühle zu erwecken vermochte, das dynamisch Gefällige aber nur die eng begrenzten sinnlichen Scheingefühle des Gleichgewichts und der Bewegung, so begegnen wir nun zum ersten Male in dem passiv Zweckmäßigen einer Gattung des ästhetischen Scheins, welche Scheingefühle der mannigfaltigsten, sowohl sinnlichen wie geistigen Art erweckt. Man wird diesen Ingredienzien des ästhetischen Scheins durchaus nicht gerecht, wenn man sie bloß als Vorstellungsassoziationen und ihre Wirkung als den assoziativen Faktor bezeichnet; denn mit dem Begriffe der Assoziation verknüpft sich die Nebenbedeutung der zufälligen Bedingtheit dieser psychischen Verknüpfung, sei es durch äußerliche, für die Sache selbst unwesentliche Gleichheit oder Gegensätzlichkeit von Merkmalen, sei es durch zufällige Gewöhnung an eine öfters wiedergekehrte Vergesellschaftung innerlich beziehungsloser Vorstellungen. Ohne die Mitwirkung solcher unwesentlicher und zufälliger Assoziationen beim Zustandekommen ästhetischer Gesamteindrücke leugnen oder in ihrer Bedeutung verkleinern zu wollen, muß doch daran erinnert werden, daß nicht die Assoziation mit Vorstellungen als solchen für den ästhetischen Gesamteindruck von Einfluß ist, sondern nur die Assoziation mit solchen Vorstellungen, welche geeignet sind, ästhetische Scheingefühle zu erregen, die in den ästhetischen Schein hineinprojiziert und zu einem Ingredienz desselben gemacht werden können, und daß solche näher be-

Digitized by Google

stimmte Assoziationen bei genauerer Betrachtung doch selbst bei zufälligem Entstehungsursprung, in der Regel auch irgendwelche sachliche Beziehung repräsentieren werden.

Hier aber haben wir es noch gar nicht mit solchen Assoziationen zufälligen Ursprungs zu tun, sondern mit den unmittelbar in der Sache selbst gelegenen und von derselben unabtrennbaren Beziehungen des Objekts auf die Bedürfniszwecke, denen es dient. Will man diese Beziehungen wegen der Übereinstimmung des psychologischen Vorstellungsmechanismus mit jenen anderen Fällen als Assoziationen bezeichnen, so muß man doch dessen eingedenk bleiben, daß es sich hier keineswegs um zufällig angeknüpfte Verbindungen, sondern um solche handelt, die in der Sache selbst begründet sind. Man kann die Zweckmäßigkeit eines Trägers nicht als Zweckmäßigkeit anschauen, ohne sich die Tätigkeit des Tragens vorzustellen, die Zweckmäßigkeit einer Flinte nicht ohne die Vorstellung des Schießens, diejenige eines Bechers nicht ohne die des Trinkens, diejenige eines Pfluges nicht ohne die des Pflügens; es ist überall die passive Funktion des Geräts, durch welche seine Konstruktion, und wiederum die Beschaffenheit des Bedürfnisses, durch welche die Tätigkeit bedingt ist, die das Bedürfnis befriedigen soll. Die Bedürfnisse aber zerfallen in solche, deren Befriedigung mit einer höheren und dauernden, oder mit einer niederen und flüchtigen Lust verknüpft ist, in solche, deren Befriedigung um ihrer selbst willen, und in solche, deren Befriedigung nur zur Abwehr der Unlust des dauernd unbefriedigten Bedürfnisses gesucht wird; ebenso zerfallen die Tätigkeiten, welche die Befriedigung der Bedürfnisse herbeiführen sollen, in solche, die eine unmittelbare Bedürfnisbefriedigung des sie Ausübenden, oder aber nur eine mittelbare Bedürfnisbefriedigung dritter Personen zur Folge haben, in solche, deren Ausübung an und für sich als bloße Tätigkeit und auch abgesehen von ihrem Zweck mit überwiegender Lust oder mit überwiegender Unlust verbunden ist.

Je nachdem nun ein Gerät Bedürfnissen und Tätigkeiten der einen oder der anderen Art dient, werden durch seinen Augenschein die ästhetischen Scheingefühle erregt werden, welche den einen oder den anderen entsprechen. Je mehr die Befriedigung der betreffenden Bedürfnisse und die ihnen dienenden Tätigkeiten als notwendige Übel ohne selbständigen Gefühlswert empfunden werden, desto mehr wird auch dieser Charakter des notwendigen Übels auf das Objekt übergehen; unbeschadet der ihm innewohnenden Zweckmäßigkeit für den unbestritten notwendigen nächsten Zweck, dem es dient, erscheint doch seine Zweckmäßigkeit im Sinne einer fernerblickenden Erwägung um so geringer, je mehr die in das Objekt hineinprojizierten ästhetischen Scheingefühle durch ihren Unlustcharakter die Diagnose stellen, daß der ganze Zweck, dem es dient, vom Übel sei. Je überwiegender hingegen die Lust der hineinprojizierten Scheingefühle ist, desto nachdrücklicher ist die Sanktion des Zweckes und desto höher die gefühlsmäßige Schätzung seines Wertes, welche die Zweckmäßigkeit des Objekts im indirekten, weitsichtigen Sinne des Worts gesteigert erscheinen lassen muß.

So sind z. B. alle Geräte und Baulichkeiten, welche der Arbeit dienen, mit unlustigen Scheingefühlen verknüpft, und in um so höherem Grade, je schwerer, ermüdender, langweiliger, unerquicklicher, lästiger und widerwär-

Digitized by Google

tiger die betreffende Arbeit nicht nur nach ihrer eigenen Beschaffenheit, sondern auch nach den begleitenden Umständen ihrer Ausführung ist. Dagegen sind alle Geräte und Baulichkeiten, welche dem behaglichen Lebensgenuß der Mußezeit, den Freuden der Geselligkeit, der weihevollen Andacht, dem Kunstgenuß oder der Selbstbespiegelung des nationalen politischen Selbstgefühls dienen, mit lustvollen Scheingefühlen verknüpft, und in um so höherem Grade, je intensiver die Lustgefühle sind, an die sie erinnern. Bei den ersteren müssen die mißfälligen Eindrücke der in die Objekte hinausprojizierten Scheingefühle von der unmittelbaren Schönheit, die in der Zweckmäßigkeit des Gegenstandes für seinen Gebrauchszweck liegt, abgezogen werden, und dabei kann sich leicht ein negativer Überschuß ergeben; bei den letzteren hingegen addieren sich beide Arten von Eindrücken und steigern somit die ästhetische Lust des Gesamteindrucks. Erst eine Folge dieses Verhältnisses ist es, daß das Kunstgewerbe darauf verzichtet, die der unlustigen Arbeit dienenden Geräte und Baulichkeiten unter pekuniären Opfern ästhetisch durchzubilden und diese Opfer lieber auf die Verzierung und Veredelung derjenigen Geräte und Baulichkeiten verwendet, welche den Zwecken lustvoller Art dienen. Diese pekuniären Opfer beziehen sich teils auf eine das unmittelbare praktische Bedürfnis übersteigende Größe der Baulichkeiten (bei Tempeln, Domen, Schlössern, Nationalbauwerken), teils auf die Wahl des edleren, d. h. dauerhafteren und besser aussehenden, darum aber auch kostspieligeren Materials (Bruchsteine statt Ziegeln, Gold und Silber statt Zinn und Erz), teils auf die Entfaltung dekorativer Zutaten von höherem Kunstwert an den vom Zweck frei gelassenen Stellen (Anbringung von Statuen, Reliefs und Malereien an Wandflächen, Schilden, Schüsseln, Tellern und Vasen). Es ist klar, daß man solche dem Schönheitssinn zu bringende Opfer lieber dahin richtet, wo sie sich mit der ästhetischen Rückwirkung der in die Objekte hinausprojizierten ästhetischen Scheingefühle verstärken, als dahin, wo sie mit denselben in Kampf treten müssen.

Charakteristisch als Bestätigung dieser Auffassung ist auch der Umstand, daß bei den Alten so wie im Mittelalter und jetzt noch bei zurückgebliebenen Völkern die Geräte des Krieges und der Schiffahrt als geeignete Objekte zur Entfaltung des Schönheitssinnes angesehen werden, bei den modernen Kulturvölkern dagegen nicht mehr; was nämlich früher die Freude eines tatendurstigen und Gefahren mißachtenden Geschlechtes war, das ist jetzt zum Gegenstand einer widerwilligen Pflichterfüllung, und zwar der Krieg zu einem gefürchteten Verhängnis und verabscheuten Übel, die Schiffahrt zu einer berufsmäßigen Arbeit neben andern um des bloßen Erwerbs willen geworden.

Der Grund, warum die Bauten, Geräte und Werkzeuge, die der Arbeit dienen, als minder schön sich darstellen als diejenigen, welche dem Genuß und der Gemütserhebung dienen, kann somit genauer als ein vierfacher bezeichnet werden. Erstens ist die Zweckmäßigkeit der letzteren allen Menschen durchsichtig und unmittelbar verständlich, weil die Bedürfnisse, denen sie dienen, allen gemein und vertraut sind, wogegen die Zweckmäßigkeit der ersteren nur von demjenigen gewürdigt werden kann, welcher mit den speziellen Zwecken und der ihnen dienenden Berufsarbeit bekannt ist. Zweitens

Digitized by Google

sind die unlustigen ästhetischen Scheingefühle, welche durch den Anblick und die Erinnerung an die Unlust der Berufstätigkeit geweckt werden, von demjenigen ästhetischen Gefallen in Abzug zu bringen, welches etwa doch durch Auffassung der Zweckmäßigkeit zustande kommt; dabei ist zu beachten, daß diese unlustigen ästhetischen Scheingefühle ebenso allgemeingültig bei jedem Beschauer wachgerufen werden, wie das ästhetische Gefallen an der Zweckmäßigkeit von dem Besitz besonderer Fachkenntnisse bedingt ist. Drittens verzichtet man auf Verteuerung der täglichen Gebrauchsgegenstände für die Arbeit durch Anwendung edleren Materials und Anbringung von dekorativen Ornamenten, weil sie ästhetisch nicht lohnend genug sind, und dieser ästhetische Luxus wirksamer auf die täglichen Gebrauchsgegenstände für Lebensgenuß und Gemütserhebung verwandt werden kann. Viertens verzichtet man bei ersteren auf die Ausführung von Prunkstücken, welche bloß zu ausnahmsweisem Gebrauch bei festlichen Gelegenheiten bestimmt sind, oder gar bloß einem fiktiven Gebrauchszweck als reine Schaustücke dienen; dieser Verzicht sowohl auf Verzierung der gewöhnlichen Gebrauchsgegenstände als auch auf Herstellung von Prunkstücken wirkt dann wiederum zurück auf die ästhetische Schätzung der bloßen Zweckmäßigkeitsform und gewöhnt an die an und für sich unrichtige Vorstellung, daß dieselben mit Schönheit nichts zu tun haben. Man muß sich erst von dem Druck dieses Vorurteils wieder emanzipieren, um zur unbefangenen ästhetischen Betrachtung eines zweckmäßigen Arbeitsgeräts fähig zu werden und die in dessen passiver Zweckmäßigkeit liegende Schönheit zu empfinden. Und doch hat auch die nordamerikanische Axt, der Hammer, die Drehbank, der Webstuhl usw. sehr wohl seine Schönheit als Organ des Zweckes, von dem alle Teile, Glieder, Biegungen usw. für den kundigen Blick Zeugnis ablegen.

Eine Bedingung gehört freilich hier wie überall dazu, um von der praktischen oder theoretischen Auffassung zur ästhetischen überzugehen: man darf das Objekt nicht als Realität, sondern nur als ästhetischen Schein betrachten. Als Realität hat das Ding einen realen außer ihm liegenden Zweck, der als solcher nichts weniger als ästhetisch ist; darum kann es als Realität genommen niemals in das Gebiet der Ästhetik eingehen. Die Schönheit, die es an sich trägt, ist keine freie, wie im wirklichkeitsfreien ästhetischen Schein des Kunstwerks, sondern eine unfreie, der Realität anhaftende, die als Schönheit erst dann zur Geltung gelangen kann, wenn von der Realität und ihrem realen Zweck abstrahiert wird. Die Realität hat ihren Zweck außer sich, das Schöne kann ihn nur in sich haben; indem aber der ästhetische Schein (gleichviel ob direkt durch den Beschauer oder durch die Vermittelung des nachbildenden Künstlers) von der Realität abgelöst wird, wird er auch von dem realen äußern Zwecke abgelöst und als Scheinzweck in den Schein hereingenommen. Die gemalte Kanne im Stilleben hat keinen Zweck mehr außer sich, weil sie überhaupt keinen Zweck hat; man kann in sie weder Wein hineintun, noch welchen aus ihr ausgießen. Trotzdem hat sie den Zweck des Behälters mit Ausguß in sich, aber nur als Scheinzweck; sie deutet auf einen Zweck hin, der kein realer Zweck mehr ist, und dessen ästhetischer Schein sich ganz in die ideale Zweckbeziehung des Objekts selbst zurückgezogen hat. Die gemalte Kanne hat wirklich nur noch den Schönheitszweck, d. h. den Zweck,

Digitized by Google

die Zweckmäßigkeit ihrer Form für einen Zweck durchscheinen zu lassen, dem sie als gemalte gar nicht dienen kann, wohl aber als wirkliche dienen könnte. So wird der in der Realität des passiv Zweckmäßigen äußerliche oder transzendente Zweck des Objekts im ästhetischen Schein des Objekts zu einem innerlichen oder immanenten, indem er sich aus einer realen Beziehung zu einer idealen, aus dem Hinweis auf eine äußere Realität zu dem Hinweis auf die ideale Beziehung zwischen den Vorstellungen zweier Realitäten oder zu einer dem Schein innewohnenden teleologischen Bedeutung verflüchtigt. Was so für den durch den bildenden Künstler abgelösten und für alle Beschauer fixierten ästhetischen Schein gilt, das gilt in ganz gleicher Weise und gleichem Maße von dem ästhetischen Schein, den der einzelne Beschauer in einem bestimmten Augenblick von seiner sinnlichen Wahrnehmung der Realität ablöst, ohne ihn zu fixieren. Erst dieser als teleologische Bedeutung in den ästhetischen Schein hereingenommene Scheinzweck ist diejenige Gestalt der „teleologischen Ideen", welche als ein immanenter idealer Gehalt die Schönheit des ästhetischen Scheins bedingen kann; er ist aber eben auch nichts anderes als das Logische am Zweck abgelöst vom Unlogischen an demselben*).

f) Das passiv Zweckmäßige im Ohrenschein

Wir haben bisher das „passiv Zweckmäßige" immer nur im Gebiete des Augenscheins erörtert; es entsteht die Frage, ob es ein solches auch im Gebiete des Ohrenscheins gibt. Läßt sich in dem letzteren ein Analogon von Wohnräumen, Geräten und Werkzeugen aufzeigen, Kammern und Säle, in denen der Geist sich wohnlich einrichtet, Geräte, in die er seinen Inhalt zur Aufbewahrung und künftigen weiteren Verwendung ergießt, und Werkzeuge, durch welche er sich seine Arbeit nicht nur erleichtert, sondern in der Hauptsache geradezu erst ermöglicht? In der Tat gibt es ein solches Analogon; es ist die Sprache.

Auch die Sprache ist wesentlich ein Produkt des in das Menschheitsleben hinein sich erstreckenden Naturbildungstriebes, ebenso wie die hellenischen Vasen und Schalen usw.; sie ist als Produkt etwas Zweckmäßiges und doch nur etwas Passiv-Zweckmäßiges, das zur Erfüllung seines Zweckes nur dient, insofern es passiv vom Geiste zu diesem Dienste gebraucht wird, und auch dann noch fortfährt, etwas Zweckmäßiges zu sein, wenn es als tote Sprache aufhört gebraucht zu werden. Als Produkt, d. h. als Summe der dem Gebrauch zur Verfügung gestellten und für denselben hergerichteten Formen ist jede Sprache zwar Organ des Geistes, aber an sich etwas Totes, auch wenn sie noch lebende Sprache ist; denn nur im Augenblick des Sprechens wird dem Toten ein Scheinleben eingehaucht, das sofort mit Beendigung der

*) Man kann hieraus ersehen, daß die Kantsche Formel für die Schönheit als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" wohl einer Deutung fähig ist, die ihr für die Stufe des teleologisch Schönen einen guten Sinn gibt, nämlich der einer rein idealen Scheinzweckmäßigkeit der Formbildung ohne realen Zweck (d. h. ohne Befähigung des unrealen scheinhaften Formgebildes, diesem Zwecke als einem realen zu dienen). An diesen Sinn hat aber Kant nicht von ferne gedacht, wie seine Erläuterungen beweisen.

Digitized by Google

Rede wieder in seine tote Passivität zurücksinkt. Als Produkt eines übergreifenden Naturbildungstriebes, als ein naturwüchsiges Organ des Geistes steht die Sprache dem lebendig Organischen, d. h. dem Organismus näher als irgend etwas anderes Passiv-Zweckmäßiges, und man redet deshalb auch wohl von dem Organismus der Sprache, obwohl dies ungenau ist, und man nur von der durchgehenden passiven Teleologie des Organs der Sprache reden sollte. Ein Organismus im eigentlichen Sinne ist weder die Geistessprache oder Wortsprache, noch die Gemütssprache oder Tonsprache.

Die Gebärdensprache kann nur da als dritte angereiht werden, wo sie zum wirklichen Organ des Geistes entwickelt ist, wie etwa in der Taubstummensprache; indes die volle Selbständigkeit, wie Wort- und Tonsprache sie gegeneinander behaupten, fehlt dieser konventionellen Gebärdensprache doch, welche genötigt ist, bei der Wortsprache Anleihen zu machen, um den Bedürfnissen des Geistes zu genügen. Die Tonsprache dagegen darf mit ihrem kunstvoll durchgebildeten System der Orthographie, Grammatik und Syntax wohl als ein der Wortsprache ebenbürtiges Organ des Geistes bezeichnet werden, wenn auch die Bestimmtheit ihres Ausdruckvermögens auf einem ganz andern Gebiete liegt. Die allmähliche Ausbildung der Tonarten, der Harmonielehre, der Kompositionsformen usw. im Laufe der Musikgeschichte sind die Herstellung von ebensoviel ineinander greifenden Werkzeugen zur bestimmten Versinnlichung von Gemütsbewegungen, die in Worten nur sehr annähernd auszudrücken sind.

Es fragt sich nun weiter, ob die passive Zweckmäßigkeit dieser Organe des Geistes dazu berechtigt, von einer Schönheit derselben zu reden. Man kann diese Frage bejahen oder verneinen, je nachdem man sie versteht. Es macht sich hier nämlich ein wesentlicher Unterschied zwischen dem Augenschein und Ohrenschein geltend, der darin liegt, daß ersterer dauernd den Gesamteindruck des Objekts darbietet, letzterer aber immer nur ein Stück desselben, so daß schließlich der Gesamteindruck Sache der im Fluge rekapitulierenden Erinnerung an das Gehörte bleibt. Jede Sprache gleicht einem kolossalen Gebäude, für dessen simultane Auffassung es keinen Standpunkt gibt, und das daher immer nur stückweise betrachtet und in der Erinnerung rekomponiert werden kann. Selbst der beste Kenner einer Sprache kennt niemals deren ganzen Wortschatz und alle Feinheiten ihrer sprachlichen Wendungen. Dazu kommt aber zweitens, daß es zwar eine theoretische Art gibt, eine Sprache als totes Organ durch Studien kennenzulernen, daß diese aber nicht zur ästhetischen Auffassung führt, daß vielmehr zu einer solchen die bruchstückweise Wiederverlebendigung der Sprache durch den Ohrenschein der Rede unerläßlich ist. Bei dieser hört man aber wiederum nicht nur bloße Bruchstücke der Sprache, sondern erhält diese obenein nicht mehr als Sprachbruchstücke, sondern als bloße sprachliche Form eines ihr immanenten konkreten Vorstellungsgehalts, der als solcher, sofern er übersetzbar ist, mit der Sprache nichts zu tun hat.

Man darf also einerseits nicht bei der bloßen sinnlichen Annehmlichkeit oder mathematischen Gefälligkeit des Sprachklanges stehenbleiben, sondern muß, um die Schönheit der sprachlichen Zweckmäßigkeit zu empfinden, in den Sinn der Worte, Redeteile, Satzgliederungen usw. eingehen; anderer-

Digitized by Google

seits darf man doch nicht bis zu dem konkreten Inhalt der Rede fortgehen, sondern muß von diesem abstrahieren und nur bei der Schönheit der sprachlichen Ausdrucksform für diesen konkreten Inhalt stehenbleiben. Anders ausgedrückt: man kann den sinnlichen Augenschein eines passiv Zweckmäßigen sich vorführen, ohne daß dasselbe passiv funktioniert, den sinnlichen Ohrenschein der Sprache hingegen nicht; man hat bei letzterer nur die Wahl zwischen einer abstrakten theoretischen Betrachtung des Organs als solchen ohne sinnliche Anschaulichkeit, und einer sinnlichen Auffassung als bloßer Form eines konkreten Gehalts, welcher erst das Organ funktionieren läßt. Darum ist der ästhetische Schein von ersterem verhältnismäßig leicht zu abstrahieren, wie die Nachbildung durch Malerei erhärtet; von letzterem aber kann man den ästhetischen Schein gar nicht als selbständiges Objekt herauspräparieren, sondern muß sich damit begnügen, ihn im sprachlichen Funktionieren des Geistes zu erfassen.

Das passiv Zweckmäßige des Augenscheins hat die Befähigung zu selbständiger Existenz als ästhetisches Objekt, dasjenige des Ohrenscheins ist nur als aufgehobenes Moment oder integrierender Bestandteil am aktiv Zweckmäßigen oder lebendig Schönen zu finden. Das erstere kann darum auch gegenständliche Grundlage eines selbständigen Kunstzweiges werden (Architekturmalerei); das letztere kann nur mit und in dem lebendig Schönen der Natur oder der zeitlichen Künste genossen werden, innerhalb deren es sich den Formbildungsprinzipien höherer Ordnung gegenüber als ein relativ Formalschönes verhält. Wenn die Schönheit der Wortsprache teils an den Dichtwerken, teils an dem Naturschönen der lebendigen Wechselrede im praktischen Leben als formaler Bestandteil genossen werden kann, so die Schönheit des Organs der Tonsprache ausschließlich als formaler Bestandteil von musikalischen Kunstwerken. Die Schönheit der sichtbaren Geräte, Werkzeuge und Baulichkeiten kann abgesehen davon, daß sie als selbständige aufgefaßt werden kann, ebenfalls als relativ formalschöner Bestandteil eingehen in das lebendig Schöne der funktionierenden Menschen, z. B. in das Gesamtbild einer Werkstatt oder in die ästhetische Physiognomie eines Dorfes oder einer Stadt, oder in Bildwerke, Gemälde oder mimische Kunstwerke, welche funktionierende Menschen darstellen. In allen solchen Fällen wird das passiv Zweckmäßige sich zu dem aktiv Zweckmäßigen oder lebendig Schönen wie Formalschönes zu inhaltlich Schönem verhalten, also diesen höheren Stufen der Idee gegenüber ebensosehr ein relativ Formalschönes sein, wie es den niederen Stufen der Idee gegenüber als inhaltlich Schönes auftritt.

5. Das Formalschöne vierter Ordnung oder das Lebendige

a) Die organische Konstitution und Konstruktion

Das Lebendige im Sinne der Ästhetik ist definiert als das aktiv Zweckmäßige; man könnte es auch das lebendige Organische nennen im Gegensatz zu den toten Organen, welche das Leben sich als äußere Hilfsmittel zur Befriedigung seiner Bedürfnisse erschafft. Leben ist nur da, wo Lebensbewegung herrscht, gleichviel ob äußerlich sichtbare oder innerlich unsichtbare,

Digitized by Google

molekulare Lebensbewegung; Lebensbewegung im Unterschied von bloß mechanischer Bewegung aber ist aktiv zweckmäßige Bewegung, d. h. eine solche, in welcher der Zweck unmittelbar als immanentes treibendes Agens tätig ist, während in der toten mechanischen Bewegung der Zweck nur als äußerer transzendenter auf die Konstruktion und Gesetzmäßigkeit und dadurch erst indirekt auf den passiven Bewegungsvorgang Einfluß gewonnen hat. Die grob-anatomische, äußerlich sichtbare Lebensbewegung der Organismen verhält sich zu ihrer molekularen, histologischen Lebensbewegung ähnlich wie im Unorganischen die mechanische Massenbewegung zur Molekularbewegung (Wärme usw.). Die Grundform der äußerlich sichtbaren Lebensbewegung ist die zweckmäßige Lokomotion oder Ortsveränderung, sei es des Gesamtkörpers, sei es einzelner Teile desselben; die Grundform der molekularen Lebensbewegung ist die Ernährung der Zelle und ihrer Formelemente mit ihrer zweiseitigen Funktion als zweckmäßige Auswahl der zusagenden Stoffe aus der umgebenden Nährflüssigkeit und als zweckmäßige Ausscheidung der im Lebensprozeß verbrauchten Stoffe. Die zweckmäßige Lokomotion ist allgemein ausgedrückt zweckmäßige Reflexreaktion des Organismus auf die ihn treffenden Reize durch Umsatz von aufgespeicherter Spannkraft in lebendige Kraft. Solange der Reflex durch ein Zentralorgan bedingt ist, welches zu einfach konstruiert ist, um mehr als die eine vorgezeichnete Reaktionsweise neben der Reizempfindung ins Bewußtsein treten zu lassen, nennt man die Bewegung *unwillkürlich*; sobald der *Reflex* durch ein Zentrum hindurchgegangen ist, in welchem er sich zur *Reflexion*, d. h. zur Auswahl unter den Vorstellungen verschiedener möglicher Reaktionen, potenziert hat, heißt der Reiz *Motiv* und die Reaktion *willkürliche* Bewegung.

Die gleichviel ob unwillkürliche oder willkürliche Bewegung wirkt selbst wieder als Reiz auf die Ernährungsfunktion der Zellen oder Formelemente, welche die Bewegungsorgane zusammensetzen; so wird die Länge eines Muskels durch erhöhte Ausschlagsweite oft wiederkehrender Bewegung, die Dicke desselben durch erhöhte Kraftentwickelung bei gleichbleibender Ausschlagsweite vergrößert, indem neue Formelemente sich zwischen die bestehenden im ersteren Falle nach der Längendimension, im letzteren Falle nach der Breite und Dicke einlagern. Diese Neubildungen erfolgen selbst wieder durch modifizierte Molekularlebensbewegungen, durch eine Veränderung der Ernährungsfunktion in den Formelementen, welche als zweckmäßiger Reflex auf Grund des lokomotorischen Funktionsreizes zu bezeichnen ist. Dies ist aber nur *ein* Beispiel von reflektorisch zweckmäßiger Änderung der Ernährungsvorgänge auf Grund herzutretender Reize; die Reihe derselben ist so unerschöpflich wie das Leben selbst. Als weitere Beispiele will ich nur noch anführen den Ersatz verlorener Glieder bei niederen Tieren und die Wundheilungsvorgänge im Pflanzen- und Tierreich, ferner die Reaktionen auf krankhafte Reize (Schmarotzer, Bakterieninfektion), welche allerdings nur noch teilweise zu den zweckmäßigen Lebensbewegungen gehören, nämlich insoweit, als die Reaktion zur Überwindung des Insults oder doch zur Verringerung seiner Schädlichkeit zu führen geeignet ist, andernteils aber bloß noch mechanische Zerstörungen oder chemische Degenerationen des Lebens-

Digitized by Google

prozesses genannt werden können, insofern sie den natürlichen Eintritt des Todes beschleunigen.

Die unwillkürlichen und willkürlichen Bewegungen sind als äußerlich sichtbare unmittelbarer Gegenstand der ästhetischen Auffassung und liefern derselben Beispiele der zweckmäßigen Aktivität oder des aktiv funktionell Zweckmäßigen; die molekularen Lebensbewegungen der Ernährung liegen außerhalb des ästhetischen Scheins, soweit sie Funktion sind, fallen aber doch mit ihren zweckmäßigen Resultaten teilweise in denselben hinein. Die Rückwirkung der lokomotorischen Funktionen auf die Konstitution des Organismus, bei welcher die reflektorische Modifikation der Ernährung als Vermittelung wirkt, drückt sich besonders in der Dicke und Länge der Muskeln und in der Länge der Sehnen und Gelenkbänder aus; von diesen fällt in der Hauptsache nur die Dicke der Muskeln als solche ins Auge, während die Länge der Muskeln, Sehnen und Bänder nur durch ihre Ermöglichung weitausgreifender Gliederbewegungen, d. h. durch die Biegsamkeit und Geschmeidigkeit des Körpers zutage tritt, wie die Dicke der Muskeln nebenbei durch das Maß der Kraftentfaltung.

Die Zweckmäßigkeit der nutritiven Funktionen fällt durch ihr Resultat in zwiefacher Hinsicht ins Auge: erstens durch die Konstitution und zweitens durch die Konstruktion des Organismus. Unter der Konstitution verstehe ich hierbei den ganzen körperlichen Habitus, das Saftstrotzende oder Dürftige, das Frische oder Welke, das Erethische oder Torpide, das Blutkräftige oder Chlorotische, das Kraftüberschüssige oder Schwächliche, das Widerstandsfähige oder Ohnmächtige der Gesamterscheinung, wie sie sich durch eine Menge teils instinktiv verständlicher, teils durch Erfahrung in ihrer Bedeutung verständlicher gewordener Kennzeichen verrät. Unter der Konstruktion hingegen verstehe ich das architektonische Grundgerüst des Organismus, z. B. bei den Wirbeltieren die Einteilung in Kopf, Rumpf und Gliedmaßen, in Knochengerüst und Weichteile und die Verteilung der verschiedenen Organe und Organsysteme auf diese Abteilungen. Man kann die Konstitution und Konstruktion des Organismus auch als das physiologisch und anatomisch Zweckmäßige unterscheiden; das letztere gewährt dem Individuum die Organe, welche zu aktiv zweckmäßigen Funktionen prädestiniert sind, und läßt dadurch den Charakter der besonderen Zwecke, für welche sie brauchbar und bestimmt sind, sinnenfällig in die Erscheinung treten, wogegen das physiologisch Zweckmäßige des Habitus dem Individuum nicht sowohl die Befähigung zu speziellen zweckmäßigen Leistungen als vielmehr die allgemeine Befähigung zur höchstmöglichen allseitigen Ausnutzung der anatomischen Zweckmäßigkeit verbürgt.

Die physiologische Zweckmäßigkeit der Konstitution kann man mit einem Worte als Gesundheit bezeichnen, wenn man diesen Begriff in der ganzen Weite des Umfanges faßt, deren er seinem Begriff nach fähig ist, wogegen es für die anatomische Zweckmäßigkeit der Konstruktion des Organismus an einer ebenso zusammenfassenden einheitlichen Bezeichnung fehlt. In beiden drückt sich ein aktiv Zweckmäßiges aus, nämlich ein zweckmäßiges Resultat selbstschöpferischer Lebenstätigkeit, das selbst wiederum den Ausgangspunkt zweckmäßiger Aktivität bildet, und darum müssen sich

Digitized by Google

beide der ästhetischen Auffassung als Versinnlichungen einer immanenten teleologischen Idee darbieten. Wenn also die Symptome der Gesundheit in der Erscheinung: Fülle der Formen ohne vegetative Überwucherung des inaktiven Fettes, rote Wangen, lebhafter Blick, straffe Haltung, gute Zähne usw., ästhetisch gefallen, so gefallen sie als Symptome des aktiv Zweckmäßigen im Organismus, d. h. einer ungehemmten, ihre Hindernisse kraftvoll besiegenden Ernährungstätigkeit, welche das Individuum in einen zu energischer zweckvoller Aktivität geeigneten Zustand versetzt hat. Ebenso wenn der architektonische Bau der Teile und Glieder im Organismus ästhetisch gefällt, so gefällt er als Symptom des im Organismus waltenden aktiv Zweckmäßigen, nämlich einer funktionellen histologischen Zweckmäßigkeit, deren Immanenz im Ernährungs- und Bildungsprozeß zu einer für die funktionellen Zwecke des Individuums geeigneten Einrichtung und Verteilung der Organe geführt hat.

Der nächste und unmittelbarste Zweck alles Lebendigen oder aktiv Zweckmäßigen ist das Leben; diesem einheitlichen Zweck dient sowohl die Konstruktion, als auch die Konstitution, als auch die Funktionen aller Glieder und Teile. Solange das Lebendige sich auf der untersten Stufe des Lebens befindet, scheint es eine einfache, durchweg gleichmäßige Masse von organischem Plasma; aber es scheint doch nur so, denn dieses Plasma ist ein poröses Gewebe von konsistenterem Stoff, das mit Stoffen von mehr flüssiger Beschaffenheit vollgesaugt ist (wie ein lockerer Schwamm mit Wasser). Das dichtere Gewebe ist die eigentlich aktive Substanz, während sein Flüssigkeitsgehalt der Summe aller Nähr- und Ausscheidungsflüssigkeiten entspricht und sich mehr passiv verhält. Mit der Herausdifferenzierung von Kern und Hülle tritt die erste wirkliche Gliederung ein; der Kern ist das aktive Zentrum, von dem namentlich der Teilungsprozeß ausgeht und geleitet wird, während die Hülle oder Membran den Schutz gegen die Außenwelt übernimmt. Es ist also die Differenzierung behufs Arbeitsteilung für den einen Zweck des Lebens, wodurch das Plasma zur Zelle, die organische lebendige Materie zum Organismus wird, und der weitere Fortgang dieser Differenzierung bei mehrzelligen Lebewesen ist es, wodurch die Gliederung des Organismus in ein System von harmonisch zusammenwirkenden Organen immer reicher und verwickelter wird. Daß jedes dieser Organe und Glieder dem anderen dient, indem es dem Ganzen dient, daß alle in einer Wechselwirkung der Förderung stehen, welche als Ganzes betrachtet doch nur Kooperation für den einen Zweck des Lebens ist, das ist es, was das charakteristische Merkmal des Organismus ausmacht, als derjenigen Form, zu welcher die Idee des Lebendigen oder aktiv Zweckmäßigen sich notwendig entfalten muß. Der Organismus als die der Idee des Lebendigen adäquate Form der Verwirklichung muß darum auch ästhetisch befriedigend sein.

Man hat diese Tatsache meistens so ausgedrückt, daß das Schöne sich in der Form des Organismus zeigen, oder kürzer, daß das Schöne Organismus sein müsse. Aber diese Behauptung muß teils unwahr genannt werden, sofern sie zu weit ist, teils unzulänglich, sofern sie zu eng ist. Daß das Schöne Organismus sei, paßt nämlich zunächst nur für die Stufen des Schönen vom Lebendigen aufwärts, nicht für die unter ihm stehenden Stufen.

Digitized by Google

Erst wo die zu versinnlichende Idee die Stufe der aktiven Teleologie erreicht hat, kann sie den Organismus als ihre adäquate Versinnlichung fordern; wo sie dagegen auf der Stufe der mathematischen, dynamischen oder passiv teleologischen Idee stehengeblieben ist, würde die Versinnlichung derselben als Organismus ihr geradezu unangemessen sein. Auf der Stufe des passiv Zweckmäßigen findet zwar auch ein Zusammenwirken der Teile auf den einen Zweck des Geräts statt, und man spricht deshalb auch wohl davon, daß ein solches Gerät sich einem Organismus analog verhalte und darstelle; aber diese Analogie wird doch niemals Gleichheit, und der Vergleich des Geräts mit einem Organismus darf nie von dem grundwesentlichen Unterschiede zwischen Passivität und Aktivität des Zweckes, des Daseins und der Funktion abstrahieren. Erst diese aktive Wechselwirkung und teleologische Kooperation der Organe, Glieder und Teile macht den Organismus zu dem was er ist, während das tote Gerät in seinem passiven Funktionieren nur eine passive Veranlagung der Glieder und Teile für die passive Kooperation zum Zweck hervortreten läßt. Wenn man auch das mathematisch und dynamisch Gefällige aus dem Gebiete des eigentlichen Schönen in dessen Vorhof verweisen kann, so geht das doch bei dem passiv Zweckmäßigen nicht mehr an; man müßte dann schon den Satz: „das Schöne ist Organismus" in seiner Geltung auf das freie Kunstschöne beschränken, und das unfreie Kunstschöne der Geräte usw. als bloße Analogie des Organismus behandeln. Bei dieser Teilung wäre aber wieder das unfreie Naturschöne in der organischen Natur vergessen, und es ist daher besser, wenn man von vornherein zugibt, daß der Satz nur für die Stufen des Schönen vom aktiv Zweckmäßigen aufwärts Geltung hat, aber nicht eine allgemeingültige ästhetische Wahrheit ist.

Was aber noch wichtiger ist, das ist der Umstand, daß auch für die Stufen des Schönen, wo der Satz Gültigkeit hat, seine Bedeutung nicht entfernt das Wesen des Schönen zu erschöpfen vermag, sondern ganz ähnlich wie die Definition des Schönen als Einheit des Mannigfaltigen nur eine allgemeine abstrakte Bestimmung heraushebt. Selbst auf der Stufe des aktiv Zweckmäßigen, wo die Form des Organismus sich als Postulat der Entfaltung der Idee zum erstenmal erhebt, ist diese Form doch weit entfernt, das Formgesetz dieser Stufe des Schönen zu erschöpfen, sondern zeichnet nur die allgemeinsten Umrisse für die Konstruktion und Konstitution vor, läßt aber einen weiten Spielraum für mehr oder minder große Vollkommenheit beider offen und berührt die Schönheit der organischen Bewegung nur durch Darbietung der äußeren Bedingungen für ihre Entfaltung. Die Form des Organismus ist nur die allgemeinste unentbehrliche Vorbedingung, die conditio sine qua non für das lebendig Schöne, aber sie ist nicht eine Definition ihres Wesens selbst. Insofern die höheren Stufen des Schönen (das Gattungsmäßige und Individuelle) die Stufe der Lebendigkeit in sich einschließen, schließen sie auch die von dieser gestellte Bedingung, d. h. die Form des Organismus als unentrinnbare Voraussetzung mit ein; aber wenn diese Bedingung schon auf der Stufe des Lebendigen nicht der bestimmende Grund der Schönheit ist, so wird er es noch weniger für die höheren Stufen sein. Überall ist es vielmehr die Idee auf der von ihr er-

Digitized by Google

reichten Stufe der relativen Konkretion, welche als formbestimmendes Prinzip wirkt, und nur insofern als das Organismus-Sein eine der abstrakten Bestimmungen bildet, welche dieser Idee anhaften, wird auch das Organismus-Sein als abstrakte Bestimmung der adäquaten Versinnlichung der Idee anhaften müssen. Nur insofern das Organismus-Sein zur adäquaten Versinnlichung der Idee gehört, wird auch das ästhetische Bewußtsein dieses Organismus-Sein als Bedingung der Schönheit hinzustellen berechtigt sein. Wenn sowohl die extensiven Grenzen der Gültigkeit als auch das intensive Gewicht und die Tragweite innerhalb der Gültigkeitsgrenzen einer Bestimmung an dem Maßstabe einer anderen Bestimmung gemessen und auf ihrer Wage gewogen werden müssen, so ist es doch wohl klar, daß nicht der ersteren, sondern nur der letzteren Bestimmung eine prinzipielle Bedeutung zukommen kann.

b) Die Schönheit der Bewegung und Haltung

Da es von der funktionellen Zweckmäßigkeit allein die lokomotorische ist, welche unmittelbar ins Auge fällt, und nach welcher wir auch die konstitutive und konstruktive Zweckmäßigkeit des Organismus zum großen Teil beurteilen, so haben wir vor allem dieser unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Die Lokomotion der Glieder oder Teile des Organismus bezweckt teils eine Veränderung der Stellung oder Lage des Individuums, teils eine Ortsveränderung desselben, teils eine Ortsveränderung der es umgebenden Dinge oder Medien; alle drei Zwecke sind wiederum Mittel für die Befriedigung der Bedürfnisse des Individuums und dienen insbesondere dem Aufsuchen der Nahrung oder der Artgenossen oder dem Herbeiziehen und Verschlingen der ersteren. Die Ortsveränderungen des ganzen Organismus, gleichviel ob sie unwillkürliche oder willkürliche sind, werden um so zweckmäßiger ausfallen, je sicherer und stetiger sie dirigiert sind, je geradliniger sie ihrem Ziele zustreben, je weniger sie von der einmal eingeschlagenen Richtung abweichen; die Bewegungen einzelner Glieder oder Teile werden um so zweckmäßiger erscheinen, je unmittelbarer oder auf je weniger Umwegen sie zu dem vorgesetzten Ziele führen. In beiden Fällen ist natürlich die Krummlinigkeit der Bewegung nicht ausgeschlossen, vielmehr geboten, wenn es darauf ankommt, dem Verfolgten den Weg abzuschneiden, oder mit den Greiforganen die Beute zu umspannen und heranzuziehen; aber auch hier wird diejenige Umgehungs- oder Umklammerungskurve den Vorzug verdienen, welche jede überflüssige Abschweifung vermeidet. Stehen zur Erreichung des Zieles nach Maßgabe der Beschaffenheit der Bewegungsorgane verschiedene Wege zur Auswahl, so wird derjenige der zweckmäßigste sein, welcher das Ziel mit dem geringsten Aufgebot von Bewegungskraft, also durch eine möglichst geringe Ortsveränderung und durch eine möglichst geringe Intensität von Kraftentfaltung erreicht. Dies tritt besonders bei höheren Organismen von schärferer Gliederung zutage, wo die mögliche Zahl von kombinierten Muskelbewegungen, durch welche dieselbe Aufgabe gelöst werden kann, sehr groß wird.

Die Vielfältigkeit der bei jeder Bewegung in Anspruch genommenen Muskeln und die notwendige Rückenanlehnung derselben an ein kompli-

Digitized by Google

ziertes System fester Stützpunkte bringt es mit sich, daß gekrümmte und wellenförmige Bewegungen des Endpunktes eines Gliedes eine geringere Kraftanspannung und einen kleineren Aufwand von leitenden Impulsen beanspruchen als das Durchlaufen der geradlinigen Verbindung zwischen zwei gegebenen Punkten, und dies ist der Grund, warum aus dem Gesichtspunkt der aktiven Zweckmäßigkeit oder Lebendigkeit uns eine sanft geschwungene Gliedbewegung schöner erscheint als eine geradlinige. Die lebendige Schönheit eines ruhig dasitzenden Menschen kann man schon aus der kleinsten Probe beurteilen, z. B. wenn man ihn ersucht, einen Gegenstand herzureichen; die aktive Zweckmäßigkeit seiner Bewegung bekundet sich in dem sanften leisen Schwung der wellenförmigen Handbewegung, in der richtigen Berechnung der Anfangsrichtung auf das Ziel, in der richtigen Verteilung von stetiger Anschwellung der Kraft in der größeren ersten Hälfte der Bewegung und dem stetigen Nachlaß derselben in der zweiten kleineren Hälfte derselben, alles wie es der größtmöglichen Kraftersparnis entspricht. Je größer die Zahl der bei einer Bewegung beteiligten Muskelgruppen ist, desto schwieriger wird die vollendete Lösung der Aufgabe, desto schöner erscheint aber auch ihr Gelingen; je größer die Kraftentfaltung der bei der Bewegung am meisten angespannten Muskelgruppen ist, desto schwerer wird es, zwecklose unwillkürliche Mitbewegungen zu vermeiden, welche eine unzulänglich durchgeführte Isolierung der Bewegungsimpulse voneinander, also eine unzulängliche Herrschaft des Willens über das Instrument des Körpers erkennen lassen, desto schöner erscheint aber auch die Bewegung (z. B. ein Sprung), wenn sie allen Anforderungen der Zweckmäßigkeit entspricht. Personen, die bei der ruhigen Erledigung der wenig anstrengenden Leistungen des täglichen Lebens sich keine merkliche ästhetische Blöße geben, werden oft unschön bis zur Lächerlichkeit durch ihre zwecklosen Nebenbewegungen und durch die unzweckmäßige Eckigkeit, Hastigkeit oder Schwerfälligkeit ihrer Hauptbewegungen, wenn sie zufällig zu besonderen Bewegungsleistungen (Springen, Klettern usw.) genötigt sind.

Auch die unschöne Bewegung vermag ihren Endzweck zu erreichen; aber die durch und durch zweckmäßige Bewegung erreicht ihn nicht bloß, sondern erreicht ihn durch die zweckmäßigsten Mittel. Wie man bei der Lösung einer mathematischen Aufgabe von den verschiedenen möglichen Arten richtiger Lösungen die zugleich richtigen und *eleganten* Lösungen unterscheidet, und unter den eleganten wieder die eleganteste mit besonderem Wohlgefallen betrachtet, so auch bei den Lösungen einer Bewegungsaufgabe. Die bis in das kleinste vom Zweck durchdrungene Lösung wird auch hier als die eleganteste bewundert; die Eleganz der Bewegung wird auch Grazie genannt. Bei der letzteren Bezeichnung tut man jedenfalls wohl, die nähere Bestimmung „Bewegungs"-Grazie oder „körperliche" Grazie hinzuzufügen, damit diese relativ formale Grazie der aktiven funktionellen Zweckmäßigkeit nicht mit der relativ inhaltlichen seelischen Grazie verwechselt werden kann, bei welcher die Grazie nicht bloß in der Wahl der Mittel zum Bewegungszweck, sondern schon in der Wahl des Zweckes liegt, welche durch Gefühle und Gesinnungen bestimmter Art bedingt wird.

Digitized by Google

Weil es soviel schwerer ist, wirklich anstrengende Bewegungen schön, d. h. völlig zweckmäßig, zu vollziehen, eben darum wird auch die Bewegungsschönheit der Gymnastiker, Parforcetänzer, Kunstreiter, Seiltänzer usw. so hoch geschätzt. Aber auch schon die gewöhnlichen Leistungen, wenn sie durch ihre regelmäßige Wiederkehr zu einer genaueren Beobachtung ihres Ausführungsmodus einladen oder gar zwingen (z. B. das Gehen, Laufen, Schwimmen, Fliegen), lassen durch die tiefere sinnliche Einprägung der sich wiederholenden Gesichtseindrücke eine sehr bestimmte ästhetische Empfindung zurück, je nachdem der Zweck der Tätigkeit das allein herrschende Formbildungsprinzip der Bewegungen ist, oder nur zur unvollständigen und unzulänglichen Bestimmung der Bewegungsform gelangt ist. So ist z. B. der stoßende Trab eines Pferdes, auch ganz abgesehen von der Unbequemlichkeit für den Reiter, schon darum häßlich, weil der Schwerpunkt des Pferdes bei jedem Schritt mehr gehoben und gesenkt wird, als für den Wechsel der Beine nötig ist, weil also Arbeit vergeudet wird. Ebenso ist der watschelnde Gang eines Menschen oder das zu weite Schleudern der Beine unschön, weil die seitlichen Schwerpunktsverrückungen des Körpers das für den Wechsel der Beine notwendige Maß überschreiten, beziehungsweise weil die Schwerpunktsverschiebung des ausschreitenden Beins nach vorn das zur Gewinnung des neuen Trittes erforderliche Maß überschreitet und durch Zurückfallen wieder berichtigt werden muß; es wird auch hier in beiden Fällen Kraft auf ein zweckloses Übermaß der Bewegung verschwendet.

Von hervorragender Bedeutung für den Gesichtspunkt des lebendig Schönen der Bewegung ist auch die ruhige Haltung des Körpers, insofern dieselbe nicht unter völliger Erschlaffung der Muskeln (wie beim ausgestreckt liegenden Schläfer), sondern durch eine Kombination von verschiedenen aktiven Spannungsgraden bestimmter Muskelgruppen zustande kommt. Jede Art der Unterstützung (Stehen, Sitzen, Reiten, Lehnen, Liegen usw.) erfordert eine andere Kombination von Muskelspannungen, um bei einer mindestgroßen Gesamtspannung das Körpergleichgewicht in der gegebenen Stellung zu sichern. Bei der graziösen *Haltung* tritt die Bewegung von der Aktualität in die Potentialität zurück und an Stelle der Ortsveränderung der Gliedmaßen oder des ganzen Körpers tritt ein System von inneren Druck- und Zuglinien, ein Gleichgewicht von Muskelspannungen, das aus der Stellung der Gliedmaßen und Körperteile gegeneinander und aus dem Schwellungsgrade der verschiedenen Muskeln erkennbar wird. Die Grazie der Haltung verhält sich demnach zur Grazie der Bewegung auf der Stufe des lebendig Schönen wie das statische Gleichgewicht der Druck- und Zugkräfte (z. B. der Schwere und Festigkeit) sich zu dem mechanischen Bewegungsmoment der Körper auf der Stufe des dynamisch Gefälligen verhält. Man kann die Grazie der Haltung als eine *latente* Grazie der Bewegung bezeichnen, insofern sie einerseits sich als Resultat vorangegangener graziöser Gliederbewegungen darstellt und diese noch in sich durchscheinen läßt, und andererseits Bürgschaft dafür leistet, daß auch der Übergang zu künftigen neuen Bewegungen sich in graziöser Weise vollziehen werde. Deshalb scheint es statthaft, unter Bewegungsgrazie im weiteren Sinne auch die Grazie der latenten Bewegung oder ruhenden Haltung zu befassen. Die

Digitized by Google

Grazie der vorangegangenen Bewegungen scheint auch in der graziösen Haltung des spannungslos hingegossenen Schläfers noch hindurch; diese objektiv begründete Grazie ist wohl zu unterscheiden einerseits von der subjektiv hineingetragenen Grazie der Umrisse, insofern dieselbe die ideellen Bewegungen des sie verfolgenden Blicks oder der sie entlang fahrenden Hand in graziöser Weise erleichtert, und andererseits von der etwaigen seelischen Anmut des Schläfers, welche in seiner Gestalt und Haltung zum Ausdruck gelangt.

Die Trägheit, welche bei ungraziöser Haltung die rechtzeitige Spannung bestimmter einzelner Muskeln unterläßt, wird mit der Nötigung zu einer viel stärkeren Gesamtanspannung bestraft; aber die schlechte Gewohnheit stärkt zuletzt die unrichtig zur Anwendung gelangten Muskeln so, und schwächt die eigentlich zur Gleichgewichtserhaltung geeigneten Muskeln so, daß dem falsch gewöhnten Individuum die rationelle Haltung weit unbequemer scheint als seine irrationelle. Wird dann aber ein Zwang auf das Individuum geübt, der die falsche Einübung paralysiert, indem er die Dressur zur rationellen Haltung an ihre Stelle setzt, so erkennt dasselbe nach vollendeter Dressur an, daß die neu erlernte Haltung die zweckmäßigere, weil kraftsparendere, ist. Von dieser Art ist z. B. die Dressur der Rekruten zu einer rationellen Körperhaltung und Gangart bei ihrer militärischen Ausbildung, bei welcher nur in Straffheit und Gradlinigkeit weitergegangen wird, als mit allgemeinen ästhetischen Rücksichten vereinbar ist; dieses Übermaß aber hat teils den Zweck, ein Gegengewicht gegen das spätere wieder Hervortreten der schlechten Lebensgewohnheiten zu bieten, teils den anderen, diejenige Körperhaltung und Muskelspannung sicherzustellen, bei welcher die subjektive Zeit der Umsetzung eines gehörten Befehls in Ausführung zum Minimum wird. Wer namentlich den letzteren Zweck durchschaut, wird auch von der militärischen Straffheit der Haltung einen positiven ästhetischen Eindruck erhalten, weil er intuitiv fühlt, daß sie die ruhende Grundlage für die militärische Rapidität und Schneidigkeit der aus ihr hervorplatzenden Bewegung ist. Die militärische Haltung verhält sich zur bürgerlichen wie die auf den Befehl gespannte Aufmerksamkeit sich zur achtlosen Passivität des augenblicklich unbeschäftigten Bewußtseins verhält; die Spannung der Aufmerksamkeit ist in ihr gleichsam in jedes Glied und jeden Muskel des Körpers ergossen, so daß der auftauchende Bewegungsimpuls schon lauter halbgespannte Muskeln vorfindet.

Dieser Zustand scheint demjenigen der möglichst geringen Kraftanspannung zu widersprechen, aber er scheint es doch nur; denn er verhält sich zu dem der bloßen Passivität wie die Haltung eines schlagfertigen stehenden Heeres in Friedenszeit zu einer bloßen Volksmiliz, die auch billiger zu sein scheint, und sich in der Stunde ernster Prüfung als sehr viel kostspieliger herausstellt. Wer die Kraftersparnis durch das stehende Heer für ein von Feinden umgebenes Volk nicht einsieht und zugibt, der wird auch die Zweckmäßigkeit der militärischen Schneidigkeit im Individuum und die Straffheit der militärischen Haltung nicht als zweckmäßig anerkennen, und man muß ja einräumen, daß ihre Zweckmäßigkeit nur relativ ist, d. h. für Verhältnisse gilt, die selbst als ein Übel zu betrachten sind. Aber dieses Übel,

Digitized by Google

die stete Bedrohung durch Feinde ist ein solches, das mehr oder minder gemeinsames Los aller Völker und Zeiten ist, und darum wird auch die Straffheit der Haltung und die Schneidigkeit der Bewegung den Völkern und Individuen im Kampf ums Dasein immer einen gewissen Vorsprung verleihen. Die ästhetische Betrachtung kann nur so viel mit Recht fordern, daß diese Straffheit der Haltung nicht in Situationen übertragen werde, in welchen es sich um behagliches Ausruhen und gesicherten Genuß handelt. Außerdem ist anzuerkennen, daß der Besitz einer vollkommenen Sicherheit in der möglichsten Rapidität des Überganges vom Motiv zur Tat, eine absolute Geistesgegenwart und Willensgegenwart im Organismus auch ohne die militärische Straffheit der Haltung sowohl praktisch wie ästhetisch das Höhere der letzteren ist; aber nur wenige glücklich veranlagte Naturen bringen dieselbe als erbliche Disposition mit auf die Welt, und die Mehrzahl muß sie erst in der Schule einer strammen militärischen Disziplin erwerben. Dabei glückt es nur wenigen, sich die so erworbenen Eigenschaften zu bewahren, wenn sie die Mittel, durch welche sie dieselben erworben haben, als überflüssig gewordene ablegen.

c) Die teleologische Grundlage des Prinzips des kleinsten Kraftmaßes

Dieses Beispiel war sehr geeignet, um zu zeigen, daß es niemals das Minimum der Kraftanspannung *als solches* sein kann, welches ästhetisch gefällt, sondern nur *dasjenige* Minimum, welches genügt, um die Erreichung des die Situation beherrschenden Zweckes *sich herzustellen*. Zwecke, die eine gar zu geringe Kraftentfaltung erfordern, sind ebendadurch *kein* Gegenstand für das lebendig Schöne, dessen Eindruck erst bei einem gewissen augenfälligen Maße von Kraftentfaltung beginnt und mit demselben *sich steigert*. Wichtiger als die bloße Intensität der aufgewendeten Kraft ist überhaupt die *Art* ihrer Aufwendung, welche zwar teilweise aber nicht ausschließlich durch die Rücksicht auf ein Minimum von Gesamtleistung unter Wahrung der Zweckerfüllung bedingt ist. Weit *mißfälliger* als das *zwecklose Zuviel* der Kraftentfaltung ist das *zweckwidrige Zuwenig*. Der täppische Recke Siegfried, der mit seinem Probeschlag den Amboß in den Grund schlägt, gewinnt uns nur ein behagliches Lächeln ab, weil er uns ahnen läßt, was dieser jugendliche Kraftüberschwang leisten wird, wenn er in die Bahn der Heldentaten geleitet werden wird; aber der schlaffe Schwächling, der dreimal ausholen muß, ehe er das fällt, was auf einen Hieb hätte fallen sollen, mißfällt unbedingt. Die übermäßige Kraftentfaltung erreicht ihr Ziel auch (wenigstens in der Regel), während die untermäßige es verfehlt. Es kann also gar nicht so sehr die absolute Unzweckmäßigkeit für den vorgesetzten Zweck sein, was uns an der übermäßigen Kraftentfaltung mißfällt, sondern nur einerseits die Unproportionalität von Zweck und Mittel, welche unter den Begriff des mathematisch und dynamisch Mißfälligen gehören würde, und andererseits die zwecklose Kraftvergeudung, welche entweder den Handelnden schwächt und seine für andere Zwecke verfügbare und unentbehrliche Kraft schmälert, oder

Digitized by Google

aber, wenn er überschüssige Kraft besitzt und sie austoben möchte, doch Spiel und Ernst in verwirrender Weise mischt. In der Regel hat der Mensch oder das Tier es recht nötig, mit seinen Kräften hauszuhalten, um allen Aufgaben gewachsen zu bleiben, und nirgends mehr zu verausgaben, als unbedingt nötig ist. Unter Umständen, namentlich in der Jugend oder in arbeitsfreien Festtagen, sucht die überschüssige Kraft einen Ausweg im Spiel, das entweder fingierten Zwecken dient, oder auch bloß den Zweck der Übung der Kraft und der Geschicklichkeit verfolgt. Dieses Spiel darf sich aber in den Ernst des Lebens nicht einmengen; denn im ernsten Ringen der Arbeit oder des Kampfes muß auch der Kraftbegabteste dessen eingedenk bleiben, daß es wertvoller ist, die verausgabte Kraft auf reelle Mehrleistungen zu verwenden, als sie teilweise auf Athletenstückchen und Schwabenstreiche zu vergeuden. Weil die reinliche Sonderung von Spiel und Ernst im Leben Gebot der Zweckmäßigkeit ist, darum ist sie auch ästhetische Forderung aus dem Gesichtspunkt des aktiv Zweckmäßigen.

Sieht man von der Tatsache einer begrenzten Gesamtleistung des Individuums und von der teleologischen Rücksicht auf die wünschenswerte Ersparnis von Individualkraft für die Gesamtheit der übrigbleibenden Lebensaufgaben ab, so ist schlechthin unerfindlich, welchen ästhetischen Wert das Minimum von Kraftaufwand für eine bestimmte Leistung sollte beanspruchen können; denn die wachsende mathematische Mißfälligkeit einer überflüssig großen Kraftentfaltung wird durch die wachsende dynamische Gefälligkeit der Größe der Kraftentfaltung mindestens aufgewogen. Es läßt sich begreifen, daß das Prinzip des minimalen Kraftaufwandes auch in dem passiv Zweckmäßigen eine Rolle spielt, insofern die Ersparung unnützer Kraftentfaltung in den Werken zugleich eine solche in ihrer Herstellung bedeutet, also z. B. die dünneren Säulen mit geringerer Mühe zu erbauen sind als dickere, und die dünnere Wandung des bauchigen Tongefäßes wertvollen Stoff zur Formung eines zweiten Gefäßes übrig läßt. Es läßt sich auch begreifen, daß dieser Gesichtspunkt der Gefälligkeit des minimalen Kraftaufwandes für die Anschauung maßgebend wird, ohne daß auf den Kraftaufwand der Herstellung der Werke durch Menschenarbeit reflektiert wird, wofern die Lebendigkeit in das tote Zweckmäßige durch Projektion ästhetischer Scheingefühle leihend hineingetragen wird. Es läßt sich endlich verstehen, daß dieses Hineinlegen der Lebendigkeit auch in das dynamisch Gefällige den Gesichtspunkt des minimalen Kraftaufwandes übertragen kann, obwohl dasselbe bloß mechanischen Gesetzen gehorcht und mit keiner Zweckmäßigkeit für den gegebenen Fall etwas zu tun hat. Immer ist es allein und ausschließlich der *teleologische* Gesichtspunkt und dessen Rücksichtnahme auf die gesamte Leistungsfähigkeit des Individuums, welcher die Anwendbarkeit des Prinzips des minimalen Kraftaufwandes erst ermöglicht, gleichviel, ob seine Anwendung im besonderen Falle objektiv begründet oder nur subjektiv vorausgesetzt und durch leihende Übertragung untergeschoben ist.

Wenn man aber weiter in Erwägung zieht, daß die Atomkräfte sich wirklich so verhalten, daß in einem in Gleichgewicht befindlichen System von Kraftpunkten jede eingreifende Störung ein solches Endergebnis zur Folge hat, daß die Summe der im System entfalteten Aktionskräfte bei den wirk-

Digitized by Google

lich vollzogenen Bewegungen ein Minimum ist*), so kann man diese reale Geltung des Prinzips des minimalen Kraftaufwandes für das Gebiet der Atomkräfte nur noch so erklären, daß die scheinbar mechanischen Bewegungsgesetze in der Tat aus einem individuell teleologischen Verhalten der Kraftzentra entspringen**). Gilt dieser Satz strenggenommen auch nur für die letzten Kraftzentra oder die Uratome, aus denen die chemischen Elementaratome zusammengesetzt sind, so genügt seine Wahrheit für diese doch schon zum Beweise, daß es dem instinktiven leihenden Hineintragen der teleologischen Gesichtspunkte in das sogenannte mechanische Gebiet keineswegs an einer tiefsten realen Grundlage fehlt. Das Abstrakte scheint für unser abstrakt diskursives Denken der Grund des Konkreten zu sein; aber dies scheint doch nur so, weil wir der Logizität der ausgelösten einfacheren Bestandteile und Beziehungen leichter auf die Spur zu kommen und leichter ihrer Fährte zu folgen vermögen, als der Logizität des komplizierteren Konkreten, an welchem dieselben haften. In der Wirklichkeit ist, wie schon Weiße treffend beleuchtet hat, allemal das Konkrete der Grund des Abstrakten, weil, wie schon Aristoteles wußte, das Ganze früher ist als die Teile. So sind auch die höheren Stufen der logischen Idee der Grund für die niederen, nicht umgekehrt, wie der abstrakte Rationalismus wähnt; so ist insbesondere die Teleologie der Grund der bestimmten Beschaffenheit der mechanischen Gesetze und der Qualitäten der letzten Bestandteile der Materie. Denn das Organische ist der bestimmende Grund für die Beschaffenheit des Unorganischen, und die mechanischen Gesetze entwickeln sich aus der immanenten in-

*) Dieses Gesetz der geringsten Aktion wurde zuerst im Jahre 1679 von Fermat aufgestellt, dann von Maupertuis in ungenauer Gestalt formuliert und mit unhaltbaren Beispielen begründet, von Lagrange auf seine richtige Fassung gebracht und mathematisch allgemein bewiesen, von Hamilton und C. G. J. Jacobi mathematisch umgeformt und brauchbarer gemacht und endlich von Helmholtz aus einem Grundgesetz der reinen Mechanik durch Ausdehnung auf alle Zweige der Physik zum Range eines allgemeinen physikalischen Grundgesetzes erhoben, von dem, beiläufig bemerkt, auch das Gesetz der Konstanz der Energie nur ein Spezialfall ist. Helmholtz gibt dem Gesetz folgende Fassung: „Der für gleiche Zeitelemente berechnete Mittelwert des kinetischen Potentials ist auf dem wirklichen Wege des Systems ein Minimum (beziehlich für längere Strecken ein Grenzwert) im Vergleich mit allen andern benachbarten Wegen, die in gleicher Zeit aus der Anfangslage in die Endlage führen" (Journal für die reine u. angewandte Mathematik 1886, Bd. 100, Heft 2, S. 139 in einer Abhandlung von Helmholtz „Über die physikalische Bedeutung des Prinzips der kleinsten Wirkung").

**) Die abstrakt mathematische Deduktion des fraglichen mechanischen Gesetzes geht nur von der Voraussetzung aus, daß die Kraftzentra sich logisch, nicht von derjenigen, daß sie sich teleologisch verhalten; demgemäß gelangt sie aber auch nur dahin, zu beweisen, daß die Summe der Aktionskräfte in einem System unter den von außen angeregten Bewegungen entweder ein Minimum oder ein Maximum sein müsse (Lagrange, Mécan. anal. Tom. I, Dynamique Sect. III). Daß in der Naturwirklichkeit nur der Fall des Minimums und nicht der des Maximums Platz greift, kann die physikalische Mechanik nur als eine empirische Tatsache hinnehmen, die keine mechanische Begründung auf logisch-mathematischem Wege mehr zuläßt. Hier tritt dann eben die Metaphysik ergänzend ein mit der Hypothese, daß die Kraftzentra sich nicht bloß logisch, sondern auch teleologisch verhalten und deshalb das Minimum der Leistung vor dem Maximum bevorzugen.

Digitized by Google

dividuellen Teleologie des Verhaltens der Atome nach Maßgabe ihrer psychologischen Grundbeschaffenheit.

d) Das Lebendige im Verhältnis zu den niederen Stufen des Formalschönen

Dieses logische Verhältnis der verschiedenen Stufen der Idee zueinander liefert denn auch die allgemeinste Erklärung für die Tatsache, daß die vollständige lückenlose Durchbildung der Form nach einem höheren Formgesetz, z. B. des aktiv Zweckmäßigen, auf Schritt und Tritt die größere oder geringere Befriedigung der Ansprüche niederer Formgesetze mit sich führt. Das aktiv Zweckmäßige oder lebendig Schöne der Körper- oder Gliederbewegungen entrollt zugleich den Anblick des dynamisch Gefälligen und erhebt das letztere gleichsam von der Stufe der unorganischen auf diejenige der organischen Kraftäußerung; zugleich produziert es aber auch mathematisch gefällige Linien, unter denen die mannigfach modifizierte Wellenlinie und Schlangenlinie, wie Hogarth mit Recht bemerkt hat, eine Hauptrolle spielen. Bei keiner Tätigkeit hat die lebendige Schönheit der Bewegungen bessere Gelegenheit zur Entfaltung als bei derjenigen, welche das passiv Zweckmäßige funktionieren läßt; der Grund hiervon liegt darin, daß die passiv zweckmäßigen Organe des Geistes erst das Gesamtergebnis der teleologischen Bildungstätigkeit vervollständigen, also mit den Einrichtungen des Organismus zusammen erst den Gesamtbesitz an Organen des Geistes ausmachen. Der Mensch, der von Natur schlechter bewaffnet und ausgerüstet ist als viele Tiere, steht deshalb auch in mancher Hinsicht in der Schönheit seiner Bewegungen hinter den Tieren zurück, solange er nackt und bloß, wie er aus der Hand der Natur hervorgegangen, den Wettkampf der Schönheit mit dem Fluge des Adlers, der Schwimmkunst des Tummlers, dem Lauf des Renners, dem Sprung des Tigers aufnehmen will. Sobald er aber das Schwert oder die Axt schwingt, den Speer schleudert, das Roß bändigt oder den Weinkrug erhebt, um die Schale zu füllen und zu kredenzen, da steht er auch an Schönheit der Bewegung hoch über allen tierischen Wettbewerbern.

Das lebendig Schöne der organischen Bewegung tritt erst da wieder zurück, wo mit fortschreitender Kultur der Mensch die unorganischen Kräfte in seinen Dienst zwingt, und Maschinen die Arbeit verrichten läßt, welche er sich selbst bis auf die Leitung der Maschine erspart. Bei dem Bogenschützen sehen wir noch die Muskelkraft des Armes unmittelbar in den abschnellenden Pfeil übergehen; bei dem Armbrustschützen zerfällt die Kraftanhäufung (das Spannen) und die Kraftentfesselung schon in zwei gesonderte Zeitpunkte; bei dem Büchsenschützen sehen wir noch die Entfesselung durch leisen Fingerdruck, während die aufgehäufte Kraft in der fabrikmäßig hergestellten Patrone gekauft wird. Der Geist zieht sich also mit dem Kulturfortschritt aus der unmittelbaren zweckmäßigen Aktivität der Körperorgane mehr und mehr zurück und legt sich mehr und mehr in die passive Zweckmäßigkeit der Werkzeuge und Maschinen; dies ist aber eine für die Schönheit ungünstige Tatsache, nicht nur für die Schönheit des Augenscheins, sondern auch für diejenige der Phantasie. Denn nicht nur, daß die Schönheit einer niederen Stufe (des passiv Zweckmäßigen) an die Stelle derjenigen einer höheren

Digitized by Google

(des aktiv Zweckmäßigen) gesetzt wird, es wird gerade eine solche tote maschinelle Zweckmäßigkeit an Stelle der lebendigen Schönheit gesetzt, welche nach unseren obigen Auseinandersetzungen auch innerhalb der Stufe des passiv Zweckmäßigen am wenigsten ästhetischen Wert hat.

Wir können hier zu den oben angeführten Gründen für den geringeren ästhetischen Wert der den eigentlichen Arbeitszwecken dienenden Werkzeuge und Maschinen auch noch den weiteren hinzufügen, daß ein passiv Zweckmäßiges ästhetisch um so mehr gefällt, je lebhafter sich damit die Vorstellung einer lebendig schönen Bewegung zu seinem eventuellen Gebrauch assoziiert, und daß diese Assoziationen bei Maschinen auf ein Minimum herabgesetzt sind. Insbesondere die bildende Kunst und das plastische Epos, in welchen der Augenschein und dessen Phantasiereproduktion die Alleinherrschaft, beziehungsweise das Übergewicht haben, sind ungleich günstiger gestellt in einer Kulturperiode, wo noch die lebendige Tätigkeit des Individuums selbst für alle Bedürfnisse sorgt und selbst die Herstellung der Waffen und Geräte noch durchweg auf der organischen Tätigkeit der Handwerker beruht. Innerhalb der bildenden Kunst ist es wieder die Plastik, welche unter dem Überwuchern des passiv Zweckmäßigen am meisten leidet, weil sie nicht soviel Vorteil wie die Malerei aus der seelischen Vertiefung des physiognomischen Ausdrucks und der geistigen Verfeinerung des Minenspiels ziehen kann, sondern wesentlich auf die lebendige Schönheit der Körperhaltung und Gliederbewegungen angewiesen bleibt. Die Einschränkung des Gebiets der lebendigen Schönheit der Bewegungen dürfte deshalb allein schon genügen, um den Rückgang der Plastik und der plastischen Epik in der modernen Kunst zu erklären*).

Das konstruktiv Zweckmäßige im Organismus ist zwiefacher Art, sofern es teils schon in dem architektonischen Bauplan oder Grundriß des Organismus, teils in den Modifikationen der in diesem Grundriß schon gegebenen Teile und Glieder zu suchen ist. Wenn alle Säugetiere sieben Halswirbel haben, so zeigt doch der Hals des Elefanten und derjenige der Giraffe eine sehr verschiedene Entwickelung. Ersterer würde auf seinem gedrungenen Körper und zu seinem schweren Kopf keinen langen Hals brauchen können, den er auch, dank seinem langen Rüssel, entbehren kann; die rüssellose Giraffe braucht einen so langen Hals, um das Laub von den Bäumen rupfen und trotz ihrer langen Vorderbeine das Wasser der Flüsse und Lachen schlürfen zu können. Die architektonischen Bestandteile des Beines sind bei dem kurzbeinigen Schwimmvogel und dem langbeinigen Sumpfvogel ganz dieselben, und die Unterschiede beruhen nur auf Modifikationen desselben Schemas, sind also als zweckmäßige „Anpassungen" an die Lebensbedingungen zu betrachten, ohne daß damit die Aktivität des organisierenden Prinzips bei

*) Hegel hat diesen Umstand richtig bemerkt und die Wahrheit seiner Auseinandersetzungen nur dadurch beeinträchtigt, daß er sie nicht auf Plastik und Epik einschränkte, sondern als allgemeingültig für alle Kunst hinstellte (Ästh. I, S. 325—30; III, S. 342—46). Kirchmann hat diese Übertreibung mit Recht durch den Hinweis auf das Wachstum des geistig Schönen bekämpft, welches die Abnahme des Formschönen überwiege (Ästh. II, S. 121—27); aber er hat nicht beachtet, daß für Plastik und plastische Epik in der Tat die Einbuße an lebendig Schönem überwiegt.

Digitized by Google

diesen teils sprungweise, teils allmählich fortschreitenden Anpassungen preisgegeben zu werden braucht. Solche Anpassungen müssen aber haltmachen vor dem architektonischen Grundplan des Organismus, und deshalb kann derselbe auch nicht aus einer generationenlangen Häufung von zweckmäßigen Anpassungen erklärt werden. Die Aktivität des organisierenden Prinzips muß hier diese Hilfe des allmählichen oder staffelweisen Fortschritts durch Anpassung entbehren, und an bestimmten Punkten der organischen Entwickelung mit neuen embryonischen Planveränderungen einsetzen, deren Zweckmäßigkeit oft erst in viel späteren phylogenetischen Entwickelungsstadien zutage tritt. Daß diese architektonischen Grundrisse trotzdem zweckmäßig sind, ist der sicherste Beweis für die aktive Zweckmäßigkeit des organischen Bildungsprinzips überhaupt, und läßt es relativ gleichgültig erscheinen, daß bei den erwähnten Modifikationen des feststehenden Bauplans die allmähliche Anpassung an die Lebensbedingungen und das Überleben des Passendsten als Beihilfe mitwirkt.

Die ästhetische Auffassung ist daher auch vollständig in ihrem Recht, wenn sie in dem konstruktiv Zweckmäßigen des Organismus den architektonischen Grundriß und die speziellen zweckmäßigen Modifikationen innerhalb desselben gar nicht voneinander sondert, sondern beides zusammen als Funktionsergebnis des ihm immanenten aktiv Zweckmäßigen nimmt. Wie man dem Gerät die Zweckmäßigkeit aller Teile und Glieder für den Gebrauchsfall ansieht, so auch dem Organismus; während aber im Gebrauchsfall das tote Gerät keine lebendige Schönheit entfalten, sondern nur die Entfaltung derselben von seiten der es brauchenden Person herausfordern kann, so ist das aktiv Zweckmäßige im Organismus selbst das Subjekt der lebendigen Schönheit der Bewegung im Falle der Betätigung und erinnert darum viel unmittelbarer an diese als an den ihm immanenten Zweck. So ist die konstruktive Zweckmäßigkeit des Orgnanismus selbst lebendige Schönheit, nicht bloß, weil sie das Ergebnis der organischen Selbsttätigkeit des individuellen Lebensprozesses ist, sondern in noch höherem Grade, weil sie das Produkt desselben Lebensprinzips ist, das nur auf die Gelegenheit zum aktiven Gebrauch der Organe, d. h. zur Entfaltung der lebendigen Schönheit der Bewegung lauert. Deshalb ist die Schönheit des Organismus selbst dann noch lebendige Schönheit zu nennen, wenn in dem hingegossenen Schläfer kein Muskel mehr die leiseste Spannung verrät, und hört erst dann auf, so genannt werden zu können, wenn das Lebensprinzip ihm nicht mehr immanent ist, d. h. wenn der Körper zum Ausscheidungsprodukt des Lebens, zum Leichnam geworden ist.

Die ästhetische Wirkung des konstruktiv Zweckmäßigen im Organismus der Pflanzen und Tiere im einzelnen zu beleuchten, würde hier zu weit führen und muß der Lehre vom Naturschönen überlassen bleiben. Hier ist nur darauf hinzuweisen, daß auch die ruhende Schönheit der lebendigen organischen Form dynamische und mathematische Gefälligkeit umspannt und in denjenigen Teilen des Organismus, die der Hauptsache nach als ein Ausscheidungsprodukt des Lebens erscheinen (wie Hörner, Krallen) und nur passiv funktionieren, sogar an das passiv Zweckmäßige anklingt.

Die lebendige Schönheit des Organismus ist darum eine so viel höhere,

Digitized by Google

weil die logische Idee, welche in derselben sich versinnlicht, auf einer so viel höheren Stufe steht als diejenigen Ideen, welche sich in den vorher betrachteten, relativ niedrigeren Stufen des Formalschönen darstellen. Eben darum übt das lebendig Schöne eine Herrschaft über die niederen Stufen aus, und zwingt dieselben, sich seiner Macht zu unterwerfen und sich Einbußen an der ihnen eigentümlichen Art der Schönheit gefallen zu lassen, um dem höheren Formbildungsprinzip Genüge zu tun. Bis zu einem gewissen Grad ist es dem lebendig Schönen eigen, das dynamisch und mathematisch Gefällige, ja sogar das sinnlich Angenehme von sich aus zu fordern und zu setzen; zum anderen Teil erlegt es demselben Umgestaltungen auf, in denen die Schönheit des niederen Formprinzips der überlegenen Schönheit des höheren Formprinzips Zugeständnisse machen und größere oder geringere Opfer bringen muß; zum dritten Teil läßt es demselben einen gewissen Spielraum zu selbständiger Entfaltung, deren nähere Bestimmtheit für die Zwecke des Lebens gleichgültig ist. Beispiele des ersten Falles sind die ovalen Formen des Gesichts, der Hand und die wellenförmige Konturbildung der aneinanderstoßenden Muskeln, — Beispiele des zweiten Falls die Asymmetrie der Profilansicht und die Abweichung der Gliederung sowohl von den einfachen Zahlenverhältnissen, als auch von dem irrationalen Verhältnis des Goldenen Schnitts, — Beispiele des dritten Falls die Farbenpracht niederer Seetiere, der Schmetterlinge und Vögel, die formalschöne Durchbildung der menschlichen Ohrmuschel und das Inkarnat der weißen Rasse.

Es wird keiner Begründung mehr bedürfen, daß das lebendig Schöne dem Formalschönen der niederen Stufen, gleichviel ob letzteres von ihm gefordert, beschränkt oder nur als Beiwerk geduldet wird, als ein inhaltlich Schönes gegenübersteht, wie die Aktivität des Lebens dem toten nach unorganischen Naturgesetzen geformten Stoff, in welche sie sich hineinzubilden hat. Höchstens gegenüber dem passiv Zweckmäßigen könnte dieses Verhältnis zweifelhaft scheinen, weil dessen Schönheit doch auch dem Zwecke ihr Dasein verdankt, der in ihr ausgeprägt ist. Aber es ist doch ein großer Unterschied, ob die Zweckmäßigkeit aktiv oder passiv, innerlich oder äußerlich, und ob deren Träger lebendig oder tot, selbsttätig wirksam oder auf das Gebrauchtwerden wartend ist. Der Arm, der den Schild vorhält, die Hand, welche den Krug zum Einschenken erhebt oder den Becher kredenzt, gehen im ästhetischen Schein mit dem gebrauchten Gerät in eine Einheit zusammen, von welcher die lebendige Schönheit des Gliedes und seiner aktiven Funktion und die passive Schönheit des Gerätes die konstituierenden Bestandteile bilden; in dieser Einheit fällt aber die Funktion ganz auf die Seite des lebendig Schönen, und die Konstruktion des Gerätes, welche dieser Funktion entgegenkommt, erscheint auch für den Sinnenschein ganz zu dem herabgesetzt, was sie wirklich ist, zum dienenden Werkzeug des Lebendigen und zum Mittel *seiner* Zwecke. Der Zweck ist nicht zweimal, sondern nur einmal da; denn er ist für das passiv Zweckmäßige ein äußerer, und dasjenige Äußere, worin er liegt, ist eben die Funktion des Lebendigen, welcher er immanent ist. So präsentiert sich der Zweck ganz als ausschließliches Eigentum des Lebendigen; das lebendig Schöne wird um dieses seines

Digitized by Google

Eigentums willen zum alleinigen Inhalt des ästhetischen Scheins in seiner einheitlichen Totalität von passiv und aktiv Zweckmäßigen, und das schöne Gerät sinkt ihm gegenüber zu einer bloßen Form herab, in welcher, nach welcher oder vermittels deren es seine Aufgabe in einer ganz bestimmten schönen Art und Weise erfüllt.

Das ästhetische Bewußtsein hungert und dürstet nach Inhalt, und zwar nach Inhalt in möglichst bedeutendem Sinne des Worts, d. h. nach Inhalt möglichst hoher Stufe. Wir hatten schon bei der Betrachtung des mathematisch Gefälligen gesehen, daß es sehr schwer hält, das Hineintragen dynamischer Beziehungen in die einfachsten linearen Formgebilde zu vermeiden; ebenso hatten wir bei der Betrachtung des dynamisch Gefälligen darauf hingedeutet, wie sehr der Mensch dazu geneigt ist, einerseits zufällige Naturprodukte, z. B. Sandsteingebilde oder Tropfsteinformationen, unter dem Gesichtspunkt passiver Zweckmäßigkeit, z. B. architektonischer Konstruktion aufzufassen, und andererseits dynamische Bewegungsprozesse (z. B. Meeresbrandung, Wasserfall, Raketenflug, Schwärmerschwirren) mit geliehenem Leben auszustatten und unter dem sachlich unwahren, aber ästhetisch mehr Befriedigung gewährenden Gesichtspunkt der Lebendigkeit auf sich wirken zu lassen. Diese Neigung zum leihenden Hineintragen eines höheren idealen Gehalts, als der Erscheinung wirklich angehört, wächst in dem Maße, als in dem ästhetischen Schein Merkmale zu finden sind, welche eine Erinnerung an die eigentümlichen Erscheinungsformen der höheren Stufen nahelegen und eine äußere Ähnlichkeit mit denselben zu begründen scheinen, wie dies z. B. von der relativen Verselbständigung von Form und Stoff im Wogenschlag, im Springbrunnen und in der Flamme (S. 125—129) gezeigt worden ist. Es kommt hinzu, daß die naive Anschauung der Tiere, Naturvölker und Kinder an die Wahrheit ihrer unwillkürlichen Hineintragungen glaubt, also alles Bewegte oder Widerstand Leistende auch als ein Lebendiges auffaßt, und daß auch der erwachsene gebildete Mensch unter dem atavistischen oder aus seiner Kindheit nachwirkenden Einfluß dieser naiv hylozoistischen Weltanschauung steht. Er braucht nur einmal die Reflexion und die angelernte Bildung für einen Augenblick zu vergessen und mit so unbefangenen naiven Kinderaugen in die Welt zu schauen, wie er selbst es einst als Knabe getan und wie frühere Geschlechter es ihr Lebelang getan haben, dann ist ihm auch wieder das Leben die allgemeine Daseinsform und das Tote die Vorspiegelung einer sonderbaren Ausnahme, dann versetzt er sich in eine Anschauungsweise zurück, für welche die lebendige Schönheit des Alls nicht eine subjektive Projektion, sondern die unmittelbarste Wahrheit im realistischen Sinne ist.

Da nun aber das ästhetische Verhalten zum Sinnenschein ein solches ist, welches von der theoretischen und praktischen Auffassung desselben, also auch von allem zu diesen beiden gehörigen reflektierten Bildungswissen abstrahiert, so ist es für diesen atavistischen Rückschlag in die Kindheitsanschauungen der Menschheit die möglichst günstige Geistesverfassung. Je besser dem Künstler diese Rückversetzung gelingt, desto poetischer sieht er in die Welt; je mehr es dem Beschauer gelingt, diese Rückversetzung mitzumachen, desto inhaltlich schöner wird ihm alles Naturschöne erscheinen, desto

Digitized by Google

besser wird er die im Kunstwerk niedergelegte poetische Stimmung verstehen. Die nachfolgende theoretische Reflexion mag immerhin diese Rückversetzung als eine Täuschung verurteilen, — von der ästhetischen Befriedigung, welche sie gewährt, kann dieselbe nichts abhandeln. Die rationalistische Reflexion des Bildungsphilisters ist aber dabei obenein im Unrecht. So gewiß der Hylozoismus wahrer ist als der Materialismus und den letzteren sogar in der modernen Naturwissenschaft zu verdrängen im Begriff steht, so gewiß ist die ästhetische Verlebendigung der Natur wahrer als ihre mechanistische Ertötung.

Worin die naive poetische Weltanschauung über die Wahrheit hinausgeht, ist nicht die Verlebendigung der Materie, sondern erst die Individualisierung von Massengruppen, denen die innerliche individuelle Einheit fehlt, und die Hineintragung einer seelischen Innerlichkeit und Gefühlsfähigkeit in diese irrig angenommenen Individuen, welche nur in sehr abgeschwächtem Maße den wirklichen Naturindividuen, d. h. den unwahrnehmbaren dynamischen Atomen zukommt. Aber selbst in diesem Übergriff liegt eine gewisse Wahrheit angedeutet, nämlich die nicht bloß mechanische, sondern ebensowohl teleologische Wechselwirkung des Lebendigen mit seiner natürlichen Umgebung; das Lebendige trägt ebensowohl der natürlichen Umgebung Rechnung, als diese für jenes teleologisch veranlagt ist, und darum ist jedes von beiden der Spiegel des andern und ist auch berechtigt, das andere als Spiegel seiner selbst zu betrachten. So ist die Flora jeder Gegend mit der Beschaffenheit des Bodens, des Klimas und der Witterung in Übereinstimmung, die Fauna in Harmonie mit der Flora und der Landschaft; so ist der Mensch nach seiner nationalen Besonderheit und seinen Sitten und Lebensgewohnheiten in Harmonie mit der landschaftlichen Umgebung und ihrer Fauna und Flora. Umgekehrt läßt aber auch jede Gegend auf die Pflanzen, Tiere und auf die Volksart schließen, die man in ihr zu treffen erwarten darf, und wie Pflanzen, Tiere und Menschen in ihrer Lebenstätigkeit und Stimmung von der umgebenden Natur, von Licht und Sonne, von Bewölkung und Witterung, und nicht am wenigsten vom Charakter der Landschaft abhängig sind, so sieht auch der Mensch in einer bestimmten Landschaft mit bestimmter Licht- und Wetterbeschaffenheit den objektiven Ausdruck einer bestimmten subjektiven Gefühlsstimmung, die ihr gemäß ist. Unter diesem Gesichtspunkt erhält die ästhetische Verlebendigung der unorganischen Natur eine Bedeutung, die weit tiefer reicht als die abstrakt rationalistische Bildung sich träumen läßt. Darf ihr auch keine buchstäbliche Wahrheit zugeschrieben werden, so ist doch der Sinn, der in ihr seinen Ausdruck findet, unendlich viel wahrer als die geistentleerende Abtötung, mit welcher der rationalistische Deismus und Materialismus sich seit Beginn der Aufklärungsperiode an der Natur versündigt hat. Will man die Wahrheit dieses tieferen Sinnes im Vergleich zu ihrer unmittelbaren Verkörperung auch nur als eine symbolische gelten lassen, so genügt doch dieses Zugeständnis schon vollständig, um selbst aus theoretischem Gesichtspunkt die Berechtigung der ästhetischen Verlebendigung der Natur für mehr als bloße Täuschung und reines Phantasiespiel gelten zu lassen.

Digitized by Google

Für die Wertbestimmung des Formalschönen der verschiedenen Stufen aber ergibt sich aus dem Gesagten, daß eine selbständige ästhetische Bedeutung doch erst mit der Stufe der teleologischen Idee, also mit dem lebendig Schönen und dem für die Bedürfnisse des Lebendigen zugerichteten Toten beginnt, und daß die unorganische Natur als solche wesentlich erst dadurch befähigt wird, dem Kreis des selbständigen Schönen einverleibt zu werden, daß ihr Unterschied von der organischen Natur und deren Lebendigkeit verwischt wird. Das Formalschöne erster und zweiter Ordnung ist an sich zwar keineswegs inhaltsleer, aber sein Inhalt ist noch zu dürftig entwickelt, um dem ästhetischen Schein zu einer Schönheit von selbständigem Werte zu verhelfen; erst mit der Erhebung des idealen Inhalts zur Stufe der teleologischen Idee, also im Formalschönen dritter und vierter Ordnung wird diese Grenze überschritten. Auf keiner Stufe finden wir eine leere Form, überall eine ideeerfüllte und ideebestimmte Form, die um so konkreter wird, je konkreter ihr formbestimmender idealer Inhalt wird, überall ist es nicht die Form als solche, welche gefällt, sondern die Form als Versinnlichung der sie bestimmenden Idee. Nur auf der untersten Stufe steht dem spezifischen Inhalt derselben eine Form gegenüber, welche unter Abstraktion von diesem Inhalt als an und für sich leere oder bloße Form zu bezeichnen wäre, wenn diese Abstraktion überhaupt zulässig wäre; auf allen höheren Stufen steht dem spezifischen Inhalt jeder Stufe eine Form gegenüber, welche auch unter Abstraktion von diesem Inhalt selbst wieder schon inhaltvolle Form ist, nämlich den Inhalt der niederen Stufen in sich schließt.

Je höherer Stufe also der spezifische Inhalt angehört, auf welchen die Form als konkrete Erscheinungsform hindeutet, desto inhaltvoller ist auch schon die in Gegensatz zu diesem spezifischen Inhalt gestellte Form, desto mehr und desto höhere Stufen der Idee schließt sie in sich, welche so in die Form eingegangen sind, daß sie dem spezifischen Inhalt der höchsten Stufe als zur Seite der Form gehörig gegenüberstehen. Während auf der untersten Stufe des mathematisch Gefälligen der ästhetische Schein ganz aufhört, ästhetischer Schein zu sein, sobald man von seinem idealen Gehalt (der mathematischen Idee) abstrahiert, bleibt auf allen höheren Stufen der ästhetische Schein auch dann noch ästhetischer Schein, wenn man von seinem idealen Gehalt höchster Stufe, d. h. dem spezifischen von ihm versinnlichten Inhalt absieht, weil er auch dann noch als relative Form nicht inhaltsleer in bezug auf den Ideengehalt der niederen Stufen ist; er ist aber dann in dieser Abstraktion von dem spezifischen Inhalt bloß noch ein relativ Formalschönes im Vergleich zu demjenigen inhaltlich Schönen, welches er sein könnte und sein würde, wenn man die Abstraktion nicht vornähme. Diesem inhaltlich Schönen ergeht es aber wieder ebenso, sobald es von einer Idee noch höherer Stufe zu seiner Form herabgesetzt wird; es sinkt dann dasjenige, was in bezug auf die von ihm umfaßten niederen Konkretionsstufen inhaltlich Schönes war, in bezug auf die höhere Stufe, von welcher es umfaßt wird, zu einem Formalschönen herab. Da dies auch dem lebendig Schönen begegnen wird, so durfte dasselbe im Vergleich zu dem eigentlichen Schönen oder konkret Schönen in der Überschrift dieses Abschnitts als „Formalschönes vierter Ordnung" bezeichnet werden.

Digitized by Google

e) Die Unbewußtheit der Produktion und Perzeption der Zweckmäßigkeit

Der Satz, daß der ideale Gehalt dem ästhetischen Schein ebenso unbewußt immanent sei und als unbewußt formalbestimmendes Prinzip in demselben wirke, wie er unbewußt, d. h. hier: ahnend und gefühlsmäßig vom Bewußtsein des Beschauers implizite in dem ästhetischen Schein mit perzipiert werde, dieser Satz, den wir zunächst auf den Stufen des mathematisch und dynamisch Gefälligen bewahrheitet gesehen haben, gilt auch für die Stufe der teleologischen Idee, sowohl für den äußerlichen wie für den innerlichen Zweck. Es wurde schon im vorigen Abschnitt (S. 135) darauf hingewiesen, daß ebenso wie das menschliche Bilden überhaupt als eine unbewußte Organprojektion zu betrachten sei, so auch insbesondere die wesentliche Schönheit der konstruktiven Zweckmäßigkeit in diesen menschlichen Bildungen nicht durch ästhetische Reflexion und bewußte Tendenz, sondern nur durch ein Übergreifen des Naturbildungstriebes in das Gebiet bewußten Schaffens zustande kommen könne. Wo nun dieses Übergreifen gar nicht nötig ist, wie bei dem organischen Bilden innerhalb der Grenzen des eigenen Organismus, da wird auch die Unbewußtheit der immanenten Formbestimmung durch den aktiven Zweck keinem Zweifel begegnen können. Aber auch bei den willkürlichen Bewegungen, welche einer bewußten Absicht entspringen, bleibt es wahr, daß das Bewußtsein schlechthin unfähig ist, die Bewegung bis in ihre kleinsten Formbestandteile zweckmäßig, d. h. schön zu gestalten, und daß sie diese Leistung unbewußten Faktoren, die im Organismus walten, überlassen muß. Die Willkür darf nur den Zweck als solchen vorzeichnen, aber die zweckmäßige Ausführung durch diejenigen unwillkürlichen Funktionen mittlerer und niederer Nervenzentra und nervenloser Zellenkomplexe oder Plasmateile vollbringen lassen, welche von der Willkür bloß den Anstoß zur Auslösung ihrer höchst komplizierten Innervationsimpulse oder plastischen Funktionen erhalten.

Jede von der Willkür unmittelbar geleitete Bewegung fällt steif, ungeschickt, langsam, eckig, schwerfällig oder plump aus, und wenn sie ihren Zweck nicht ganz verfehlt, so erreicht sie ihn doch selten mit der Schnelligkeit und Leichtigkeit, wie die unwillkürlichen Bewegungen es getan hätten. Alle Schnelligkeit, Leichtigkeit, Sicherheit, Sanftheit, flüssige Verbindung, Weichheit und Glätte selbst der willkürlichen Bewegungen, d. h. mit einem Wort: ihre funktionelle Zweckmäßigkeit, beruht demnach auf der immanenten Formbestimmung durch unbewußte Faktoren, in besonderem Grade aber diejenige vollendete Beschaffenheit der Zweckmäßigkeit, welche sich vermöge ihrer Durchbildung der Form bis in die feinsten Details zugleich als das erreichbare Maximum des dynamisch- und mathematisch Gefälligen darstellt, d. h. die Schönheit, Eleganz oder Grazie der Bewegung. Daß die unbewußten Faktoren dieser Bewegungsschönheit durch Übung in ihren Funktionen befördert werden, kann keinen Einwand gegen ihre unmittelbare Zusammengehörigkeit mit den reflektorisch-zweckmäßigen und instinktiv-zweckmäßigen Funktionen des Naturbildungstriebes im Organismus begründen; denn die Übung kann niemals mehr leisten, als den Impulsen der Willkür die Herr-

Digitized by Google

schaft über die angeborenen Anlagen sichern, oder die durch Ungebrauch oder Mißbrauch verdorbenen Naturanlagen von diesen Entstellungen wieder reinigen. Das Beste für die Grazie der Bewegungen tut doch die angeborene Anlage, welche namentlich bei Tieren und Naturvölkern mit einem Minimum von Übung zu einem Maximum von Herrschaft gelangt; auch die mühsamste Dressur des Hofmeisters und Tanzlehrers wird bei dem individuellen Mangel solcher Anlage zwar das gesellschaftlich Anstößige beseitigen können, aber niemals etwas Ästhetisch-Gefälliges zutage fördern.

Ebenso wie mit der Produktion des Zweckmäßigen steht es mit der Perzeption desselben. Die ästhetische Theorie mag darüber reflektieren, daß die Rundung des Kannenbauches der gewölbeartigen Festigkeit des Behälters, der Fuß der Kanne ihrer Standhaftigkeit, der Henkel zum Anfassen, der Hals mit Ausguß der Erleichterung des Einschenkens in kleinere Gefäße dient usw.; an alles das darf die ästhetische Auffassung gar nicht denken, wenn sie nicht aufhören will, ästhetisch zu sein. Ebenso mag das theoretische Erkennen die Schönheit der organischen Gestalt und die Grazie ihrer Bewegung in lauter aktive Zweckmäßigkeit auflösen, welche die konkrete Erscheinungsform bis in ihre kleinsten Einzelheiten und feinsten Züge bestimmend durchdringt und zugleich das zulässige Maximum von dynamischer und mathematischer Gefälligkeit im Gefolge hat; aber solche Reflexion darf sich in die ästhetische Auffassung nicht einmengen, wenn sie dieselbe nicht stören und zerstören will. Trotzdem ist das ästhetische Gefallen an der Kanne oder der schönen Körperform oder Körperbewegung doch nur durch diese teleologischen Formbildungsprinzipien bedingt und unbewußterweise ausschließlich von ihnen abhängig.

Wie die mathematische Idee in die ästhetische Auffassung einer Kurve zwar ahnend und gefühlsmäßig eingehen muß, aber nicht explizite und vorstellungsmäßig bewußt in derselben vorkommen kann, ebenso auch die teleologische Idee in die ästhetische Auffassung der Kanne oder Körperbewegung; wie die begriffliche, abstrakt reflektierende Annäherung an die an und für sich unbewußte und direkt unerreichbare mathematische Idee von einer ganz anderen Seite herkommt als die sinnliche ästhetische Annäherung an dieselbe, und zwar der theoretischen Ästhetik zielweisend dienen kann, aber die unmittelbare ästhetische Auffassung durch Einmengung von außerästhetischem Bewußtseinsinhalt irritieren und verwirren muß, so auch die begriffliche Annäherung an die an und für sich unbewußte und direkt dem Bewußtsein unerreichbare teleologische Idee durch die abstrakte Reflexion auf das diskursiv-logische Verhältnis von Mittel und Zweck. Daß Zweck und Mittel nicht *zwei* Begriffe, sondern nur die untrennbar zusammengehörigen Momente der in sich *einheitlichen* teleologischen Idee sind, das *sagt* die philosophische Reflexion sich zwar vor, vermag den Gedanken aber nicht im Bewußtsein zu vollziehen, indem sie die einheitliche teleologische Idee doch wieder nur begrifflich denken kann durch mechanische Zusammenkoppelung der Begriffe Mittel und Zweck; die ästhetische Auffassung hingegen sieht in der Tat Mittel und Zweck *in einem*, aber nur, indem sie *keines von beiden* sieht, sondern statt ihrer bloß den ästhetischen Schein, dem die teleologische Idee implizite immanent ist.

Digitized by Google

f) Die ästhetischen Scheingefühle beim Lebendigen.

Wenn auch der scheinbare Widerspruch zwischen der geforderten Immanenz des idealen Gehalts im Schönen und der Äußerlichkeit des Zweckes, welche uns beim passiv Zweckmäßigen beschäftigte, hier beim aktiv Zweckmäßigen, dem der Zweck ohnehin immanent ist, wegfällt, so bleibt doch der scheinbare Widerspruch zwischen der geforderten realen Zwecklosigkeit des Schönen und der Realität des Zweckes im lebendig Schönen bestehen. Der allgemeinste Zweck des lebendig Schönen läßt sich als das Leben bezeichnen; ihm dienen unmittelbar oder mittelbar alle organischen Funktionen und Konstruktionen und alle besonderen Lebensäußerungen. Das Leben aber ist ein ganz realer Zweck; wie kann das Schöne, welches reiner idealer Selbstzweck sein und frei von jedem Dienst für reale Zwecke sein soll, durch den Dienst zum Zwecke des Lebens ohne Widerspruch bestimmt sein? So wenig die Kunst ohne Selbsterniedrigung dem realen Lebenszweck dienen darf, ebensowenig die Naturschönheit; und wo die Naturschönheit doch realen Lebenszwecken zu dienen scheint, wie z. B. bei den sekundären Sexualcharakteren im Prozeß der geschlechtlichen Zuchtwahl, da ist bei näherer Betrachtung die Schönheit etwas für den Zweck Unwesentliches, eine teleologisch gleichgültige Entfaltung relativ formaler Schönheit in dem vom Zweck gelassenen Spielraum. So viel ist von vornherein gewiß, daß das Naturschöne zweifellos nicht zum Gebiete des freien Schönen, sondern zu demjenigen des unfreien, dienenden, anhängenden Schönen gehört, weil dasjenige, was einerseits das Schöne ist, andererseits nicht einem rein idealen, ausschließlich ästhetischen, sondern einem realen praktischen Lebenszwecke dient. Das Naturschöne als lebendig Schönes ist genau ebenso unfrei wie das kunstindustrielle Schöne und mit diesem gemeinsam dem freien Kunstschönen entgegenzusetzen. Darin liegt aber schon der Fingerzeig für die Lösung des scheinbaren Widerspruchs, die beim lebendig Schönen auf dieselbe Weise erfolgt, wie bei dem passiv Zweckmäßigen.

Das Lebendige ist an sich nur zweckmäßig; weil aber notwendig diese Zweckmäßigkeit durch die subjektive Erscheinung der sinnlichen Wahrnehmung des Lebendigen hindurchscheinen muß, darum muß diese Erscheinung als adäquate Versinnlichung der durch sie hindurchscheinenden teleologischen Idee notwendig schön erscheinen, sobald sie von der Realität, welche sie hervorgerufen hat, und damit auch von der Realität des Zweckes, dem dieselbe dient, abgelöst und zum reinen ästhetischen Schein verklärt ist. Denn in diesem unrealen ästhetischen Schein scheint nach wie vor die teleologische Idee als durch ihre adäquate Versinnlichung hindurch, aber nunmehr als rein ideale, durch keinen Willen realisierte, sondern als reell beziehungloser idealer Gehalt eines reell beziehungslosen ästhetischen Scheins. Daß diese Ablösung der subjektiven Erscheinung von der Realität erst in jedem einzelnen Wahrnehmungsfall vom Beschauer vollzogen werden muß, das ist es, wodurch das unfreie Schöne, wie im ersten Kapitel gezeigt worden ist, hinter dem freien Schönen oder verselbständigten ästhetischen Schein zurücksteht. Solange auf den realen Zweck als solchen reflektiert wird, ist das Verhalten des Subjekts kein ästhetisches, sondern ein theoretisches oder praktisches, und

Digitized by Google

ist das Objekt noch nicht schön, sondern erst mehr oder minder zweckmäßig; erst wenn der ästhetische Schein von der Realität des Daseins und Zweckes abgelöst ist und die Beziehung des realen Daseins zum realen Zweck als ideales Verhältnis zum aufgehobenen Moment im ästhetischen Schein verklärt ist, erst dann ist das Verhalten des Subjekts ein ästhetisches und das Objekt schön zu nennen. So ist auch alles Lebendige nur schön, wenn man von der Realität seines Daseins und seines Lebenszweckes abstrahiert und seine Erscheinungsform als reinen ästhetischen Schein auffaßt, in welchem das ideale Verhältnis von Formbestimmtheit und formbestimmendem Zweck als reine, realitätslose Idee sowohl objektiv immanent ist, als auch subjektiv implizite gefühlsmäßig mit aufgefaßt wird.

Dieser ästhetische Schein des Lebendigen, gleichviel ob er von der lebendigen Realität für den Augenblick vom ästhetischen Subjekt abstrahiert oder vom Künstler im Kunstwerk dauernd objektiviert wird, ist nun schon in weit höherem Grade geeignet, ästhetische Scheingefühle wachzurufen als der ästhetische Schein der vorhergehenden Stufen des Schönen. Das konstitutiv Zweckmäßige verleiht nicht nur dem Besitzer das Gefühl von Kraft, Frische, Leistungsfähigkeit, Tätigkeitsdrang, Lebenslust und Gesundheitsbehagen, sondern gewährt auch denen, die mit solchem Individuum zu tun haben und in Berührung kommen, wohltuendere Empfindungen als ein kraftloses mattes und sieches Individuum in gleicher Lage gewähren würde. Das funktionell Zweckmäßige verschafft in demselben Sinne nicht nur dem Handelnden das Wohlgefühl der Leichtigkeit, Sicherheit und der vollen Herrschaft über den Körper, sondern erfreut auch denjenigen, der mit solchem Individuum in Berührung kommt, es sei denn, daß er im Kampfe oder Wettkampf unter seiner Geschicklichkeit leiden muß. Das konstruktiv Zweckmäßige wirkt auf das Gefühl nur indirekt durch Erhöhung und Erleichterung der funktionellen Zweckmäßigkeit. Das aktiv Zweckmäßige ist demnach ebenso geeignet, reaktive als sympathische Scheingefühle zu erwecken. Was die ersteren betrifft, so ist ja auch schon das Leblose imstande, den Menschen mit solchen zu affizieren, insofern es seinen Bedürfnissen und Neigungen entweder entgegenkommt oder gegen dieselben verstößt; aber weit wichtiger als die tote Umgebung ist doch die lebendige für das Wohlbehagen und die Gefühle des Menschen, und diese Wichtigkeit steigt mit der Objektivationsstufe der lebendigen Idee in dem Maße, als das Lebendige dem Menschen sich annähert und ihm ähnlicher und verwandter wird. In noch höherem Grade aber ist das Lebendige dem Leblosen durch das Vermögen, sympathische Gefühle zu erwecken, überlegen, denn das Unorganische kann ja solche überhaupt nur erwecken, sofern auch in ihm ein Analogon von Leben und Empfindung mit Recht oder Unrecht vorausgesetzt wird.

Da nun das Maß der erweckten Scheingefühle wesentlich bestimmend ist für das Maß von idealem Gehalt, welches wir in dem ästhetischen Schein finden, so erklärt es sich nunmehr psychologisch sehr einfach, warum die ästhetische Auffassung so sehr dahin neigt, auch in das Unorganische Lebendigkeit hineinzulegen und da, wo dieselbe eigentlich in dem vorausgesetzten Sinne nicht behauptet werden kann, leihend hineinzutragen. Das Subjekt legt dabei seiner Auffassung unwillkürlich die Art und den Entwicklungs-

Digitized by Google

grad seiner Lebendigkeit und Empfindungsfähigkeit zugrunde, geht also von der Vorstellung aus, wie es selbst sich in der gleichen Lage, in der das Objekt sich befindet, affiziert fühlen würde, unterstellt alsdann dem lebendigen Objekte diese seine konditionalen Gefühle und läßt sich endlich von denselben zu sympathischen Gefühlen erregen, aber dies alles ohne begriffliche Sonderung oder zeitliche Trennung der aufgezählten Vermittelungen. Dem niederen Lebendigen legt es eine höhere und feinere Gefühlsweise bei, als dasselbe tatsächlich besitzt, um energischer und feiner mit ihm sympathisieren zu können; insofern diese Übertreibung aber nur dazu dient, die dem Objekt immanente teleologische Idee sich deutlicher und besser gefühlsmäßig zu vergegenwärtigen, liegt in dem idealen Ergebnis derselben keine Unwahrheit, da sich der Beschauer nur ein ideales Plus implizite zum Bewußtsein bringt, das im Objekt zwar vorhanden und wirksam ist, aber nur als schlechthin unbewußtes, nicht einmal in Gestalt von Gefühlen bewußtwerdendes.

Die Idee der höheren Stufe wird so für die ästhetische Auffassung zum Schlüssel für das Verständnis der Ideen niederer Stufe; hiermit erst fällt das rechte Licht auf dasjenige, was oben über die vom dynamisch Gefälligen erregten Scheingefühle gesagt wurde. Für den Begriff muß das Konkrete durch das Abstrakte erklärt werden, für Anschauung, Empfindung und Gefühl dagegen muß das Abstrakte durch das Konkrete verständlich gemacht und aufgeschlossen werden; denn für das begriffliche Denken ist die Vorstellung um so durchsichtiger und um so kontrollierbarer auf seinen logischen Gehalt, je einfacher, ärmer und abstrakter sie ist, für das Gefühl aber ist die innere Erfahrung der eigenen Lebendigkeit der einzig mögliche Ausgangspunkt, von dem aus die ganze übrige Welt nach Analogie verstanden werden muß. Wir haben schon oben bemerkt, daß nicht der Verstand, sondern das Gefühl in diesem Falle sich im Rechte der höheren Wahrheit befindet, d. h. dem objektiven Sachverhalt der unbewußten logisch idealen Determination näherkommt.

6. Das Formalschöne fünfter Ordnung oder das Gattungsmäßige

a) Die Gattungsidee

Die teleologische Idee auf der Stufe des Lebendigen ist verhältnismäßig noch abstrakt; ihr Formbildungsgesetz geht auf Lebendigkeit, Lebensfähigkeit und Lebenskräftigkeit ganz im allgemeinen, auf Gesundheit, Frische und Kraft, auf Leichtigkeit und Sicherheit, alles ohne Rücksicht auf die besonderen Lebensbedingungen, unter welchen das Lebendige lebt und zu handeln hat. Verfolgt man aber den Begriff des aktiv Zweckmäßigen genauer, so zeigt sich, daß die besondere Art der zweckmäßigen Bewegung zur Lösung derselben Aufgabe eine verschiedene sein muß, nicht nur nach Maßgabe der äußeren Umstände des besonderen Falls, sondern auch nach Maßgabe der konstruktiven Beschaffenheit des funktionierenden Organismus, und daß die letztere wiederum abhängig ist von der durchschnittlichen Beschaffenheit der Aufgaben, die er zu lösen hat. Wenn ein Pferd, ein Tiger und ein Mensch über denselben Graben zu springen haben oder denselben Feind zu bekämpfen haben, so wird die zweckmäßigste Kombination von Muskel-

Digitized by Google

bewegungen bei jedem dieser Geschöpfe eine andere sein müssen; denn Pferd und Tiger sind auf vierbeinigen, der Mensch auf zweibeinigen Sprung eingerichtet, Mensch und Pferd auf Anlauf, der Tiger nicht, und der Tiger braucht im Kampfe Tatzen und Gebiß, das Pferd die Hufe, der Mensch leblose Werkzeuge. Daß aber jedes dieser Geschöpfe anders organisiert ist, kommt wieder daher, weil es für einen durchschnittlichen Kreis anderer Aufgaben bestimmt und für deren Lösung im großen und ganzen am besten eingerichtet ist; jedes derselben sucht instinktiv diejenigen Lebensbedingungen und diejenige Lebensweise auf, welche ihm überwiegend solche Aufgaben stellen, für deren Lösung es am zweckmäßigsten organisiert ist.

Für das einzelne Individuum ist die Wahl der Lebensweise größtenteils eine Wirkung seiner Organisation, für die allmähliche phylogenetische Entwicklung der Gattung ist die Organisation großenteils eine Wirkung der allmählichen Veränderung der Lebensbedingungen, für den Naturprozeß als Ganzes sind die äußeren Veränderungen der Lebensbedingungen und die inneren Veränderungen der Organisation der Spezien nur korrelative Momente, koordinierte und auf eine gewisse reale Wechselwirkung hin veranlagte Folgen von der logischen Entfaltung der Weltidee. Daß die Giraffe das Laub von den Bäumen frißt, weil sie einen so langen Hals hat, und daß sie einen so langen Hals hat, weil sie durch ungezählte Geschlechterfolgen hindurch sich bemühte, immer höher und höher hinaufzureichen, sind also beides richtige aber einseitige Ansichten des Sachverhalts, und selbst die Vereinigung beider Sätze vergißt die Hauptache, nämlich daß Bäume und Giraffen füreinander eingerichtet sind, und beide durch aktive zweckmäßige Funktion ihrer Zellen diese ideale Bestimmtheit füreinander realisiert haben.

Dasselbe wie in diesem Beispiel gilt für alle anderen Zweckbeziehungen in der Natur. Die Ästhetik hat es nicht wie die Naturwissenschaft mit der Untersuchung der natürlichen Vermittelungen zu tun, durch welche die teleologische Korrelation sich allmählich realisiert, sondern nur mit den resultierenden Zweckbeziehungen der Erscheinungsformen abzüglich ihrer Realität, d. h. mit den in ihnen versinnlichten teleologischen Ideen. Nimmt man alle die abstrakten teleologischen Ideen, welche in der funktionellen, konstitutiven und konstruktiven Zweckmäßigkeit irgendeines organischen Geschöpfes, z. B. eines Tigers oder Pferdes, zutage treten, zusammen, so stellen dieselben nicht bloß einen äußerlichen Komplex, sondern eine innere Einheit dar; die Konkreszenz aller lebendigen Ideen im Tiger erscheint nur uns, die wir von den abstrakteren Ideen aufsteigen, als Konkreszenz, ist aber in Wahrheit eine einheitliche Konkretion, eine relativ konkretere Idee, aus welcher jene allgemeineren teleologischen Ideen als logische Folgerungen ausfließen. Das Raubtiergebiß und die Gefräßigkeit, die katzenartige Geschmeidigkeit, Belauerung und Sprungfertigkeit, die Größe und Kraft, um auch die größeren Beutetiere bewältigen zu können, sind lauter einzelne teleologische Bestimmungen, die aber nur am Tiger und Löwen sich vereint vorfinden; darum ist aber die Gattungsidee des Tigers und Löwen (denn beide vertreten einander geographisch) noch keine Zusammensetzung aus diesen teleologischen Bestimmungen, sondern eine einheitliche Idee, die weit reicher ist als der Komplex der angegebenen teleologischen Bestimmungen und nur

Digitized by Google

neben anderen auch diese als die wichtigsten aus sich hervorgehen läßt. Die Gattungsidee oder Artidee als einen Komplex der wichtigsten Zwecke aufzufassen, ist nur für unser begriffliches diskursives Denken die Krücke, um der an und für sich dem Bewußtsein unfaßbaren idealen Einheit uns zu nähern und durch eine allemal unvollständig bleibende Zergliederung die ästhetische Auffassung von einer ganz anderen Seite her vorbereitend zu unterstützen.

Die ästhetische Auffassung geht auch hier, wie bei der geometrischen Figur, von der einzelnen Erscheinungsform aus, aber mit dem gefühlsmäßigen Bewußtsein, daß die einzelne Erscheinungsform das, was sie ausdrücken soll, nicht erschöpft, daß von der Singularität des Beispiels ebenso wie von der Realität der Erscheinung abstrahiert werden muß, und daß die Erscheinungsform nur als typische Versinnlichung der teleologischen Gattungsidee verstanden werden darf. Wie die Erfahrung von einer Anzahl Individuen, die derselben Gattung angehören, nötig ist, um überhaupt zur Abstraktion der Gattung zu gelangen und mit Hilfe derselben die Apperzeption: „dies ist ein Tiger" vollziehen zu können, so ist auch die Reflexion auf die näheren teleologischen Bestimmungen, d. h. die begriffliche Einsicht in den Zweckkomplex der Gattung als latentes Vorstellungsmaterial erforderlich, um in der ästhetischen Anschauung den Sinnenschein als Versinnlichung der teleologischen Gattungsidee zu apperzipieren. Wo dieses latente Vorstellungsmaterial fehlt, da wird die ästhetische Auffassung, wenn anders es zu einer solchen kommt, auch nicht bis zum gattungsmäßig Schönen vordringen können, sondern auf einer der vorhergehenden niederen Stufen des Formalschönen stehen bleiben müssen. Die ästhetische Auffassung empfängt in dem Sinnenschein zunächst das letzte Resultat der Realisation der Gattungsidee, die äußerliche sichtbare Erscheinungsform des Gattungstypus, und aus dieser hat sie rückwärts die teleologischen Bestimmungen, welche dem Zweckkomplex der Gattung angehören, zu erschließen, ohne sie sich als solche explizite zum Bewußtsein zu bringen.

Dabei ist dann der Sinnenschein der typischen Bewegungsform von höchster Wichtigkeit. Hoch in der Luft erkennt man am Fluge den Vogel, an der typischen Gruppierung die Art der Zugvögel, an der Art des Laufs und der Herdenbildung das ferne Wild; an den Spielbewegungen unterscheidet man schon von weitem eine Gruppe junger Hündchen von etwa gleich großen jungen Katzen, und das typische Bild eines Raubtieres wäre im entscheidenden Punkte unvollständig, wenn man nicht dabei vor Augen hätte, ob es die Beute belauernd überfällt, oder ob es sie jagt, und ob es einzeln oder in Rudeln jagt. Das typische Bild des Affen vollendet sich erst durch dessen Kletter- und Schaukelbewegungen, das der Spinne nur im Mittelpunkt des Netzes, das des Fisches nur in der Art seines Schwimmens, das des Schwimmvogels nur, wenn er auf dem Wasserspiegel rudert oder segelt. So ist die ästhetische Auffassung des Gattungstypus wesentlich auf die Beziehungen zur Umgebung mit angewiesen und muß dieselbe bis zu einem gewissen Maße in den ästhetischen Schein mit hereinziehen, nämlich insoweit sie unentbehrlich sind, um die typische Bewegungsart zur Anschauung zu bringen. Erst aus der vereinigten Anschauung der konstruktiven und funktionellen Zweckmäßigkeit leuchtet der Sinn der ersteren deutlich hervor, und wo

Digitized by Google

die erstere allein genügend scheint zur Versinnlichung der Gattungsidee, da ist es nur, weil die zugehörige funktionelle Zweckmäßigkeit hinlänglich bekannt ist, um auf Grund der ruhenden Erscheinungsform von der Phantasie unwillkürlich ergänzt werden zu können.

Die Bedeutung der Gattungsidee für die ästhetische Auffassung ist von vielen Seiten anerkannt und hervorgehoben worden, leider nur ohne die rechte Einsicht davon, daß dies *nur eine* der vielen ästhetisch bedeutsamen Stufen der Idee ist, daß ihr viele andere vorhergehen, welche abstrakter sind als sie, und daß sie selbst nur dazu da ist, um in einer konkreteren und höheren Stufe der Idee aufgehobenes Moment zu werden. So ist sie z. B. von Schopenhauer prinzipiell als die alleinige Gestalt der ästhetischen Idee hingestellt worden, womit sich dann sein späteres Zugeständnis nicht zusammenreimen will, daß beim Menschen doch auch das Individuelle seine Bedeutung hat. Auch die Ablösung des ästhetischen Scheins der Gattungsidee von der Realität des partikulären Daseins ist mit Recht von ihm betont worden, aber zu einer Losreißung von Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Bewegung überspannt worden, welche als die Formen der Sinnlichkeit auch die unentbehrlichen Formen der ästhetischen Auffassung und des ästhetischen Scheins sind. Aber selbst die für immer unbewußt bleibende Gattungsidee an sich selbst kann der raumzeitlichen Bestimmtheit nicht entbehren (so wenig wie die mathematische oder dynamische Idee); denn es wäre eine rein begrifflich abstrakte, also ideewidrige Ansicht von der Idee, wenn man dieselbe bloß in der begrifflichen Bestimmtheit des gattungsmäßigen Zweckkomplexes suchen wollte. Schon dieser Zweckkomplex als begrifflich abstrakter schließt die Beziehung zu anderen Individuen derselben und anderer Spezien; zur räumlichen Umgebung und zum zeitlichen Verlauf des Lebens, der Tages- und Jahreszeiten ein, also lauter raumzeitliche Bestimmungen, wenn auch in begrifflicher Fassung; um wie viel mehr muß die konkrete unbewußte Idee die raumzeitliche Beziehung ideell in sich schließen, welche sie bei ihrer Realisierung zu setzen und auszugestalten hat!

b) Der Polymorphismus

Zeitlich ist die Gattungsidee auch darin, daß, wie bei der dynamischen Idee, die Erscheinungsform, in welcher sie sich versinnlicht, nicht ein konstanter Typus, sondern eine Typen-Metamorphose ist, d. h. in eine Reihe von Entwickelungsphasen zerfällt, welche in bestimmter zeitlicher Ordnung aufeinander folgen, z. B. Keim, Larve, Puppe, Insekt, oder Keim, Kaulquappe, Frosch, oder Keim, Embryo, Säuglingsalter, Kindheit, Jugend, Reife, Alter, Greisenalter. Jede dieser Phasen beansprucht nach Maßgabe der Gattungsidee eine bestimmte, allerdings innerhalb gewisser Grenzen schwankende Zeit, und eine Umkehrung oder Änderung ihrer zeitlichen Reihenfolge wäre ebensogut eine Verunstaltung der Gattungsidee als eine Umkehrung oder Änderung der räumlichen Ordnung der Glieder und Teile des Typus. Viele Gattungsideen schließen ferner einen Generationswechsel in sich und greifen damit über die Dauer eines einzelnen Lebenslaufes hinüber. So gewiß eine einzelne Phase der Typenmetamorphose unfähig

Digitized by Google

ist, für sich allein die Gattungsidee zu repräsentieren (es sei denn, daß die Phantasie die übrigen Phasen ergänzend hinzufügt), so gewiß ist auch ein einzelnes Glied im Generationswechsel von zwei oder drei Typen unfähig, für sich allein die Gattungsidee zu repräsentieren; wie bei der Metamorphose entweder der Lebenslauf desselben Wesens zeitlich verfolgt werden muß, oder wenigstens die verschiedenen Phasen des Typus an verschiedenen Exemplaren als zusammengehörige Momente der einen Gattungsidee nebeneinander gestellt werden müssen, so müssen auch beim Generationswechsel entweder die Vorgänge der Geschlechterfolge als realer Prozeß in derselben Familie zeitlich verfolgt oder aber die verschiedenen Typen der verschiedenen Generationen als zusammengehörige Momente der Gattungsidee nebeneinander gestellt werden.

In der Metamorphose und dem Generationswechsel entfaltet die Gattungsidee einen sukzessiven Polymorphismus, und zwar in der ersteren während des Einzellebenslaufes, in der letzteren während des Lebenslaufes der Familie; außerdem entfalten aber auch die allermeisten Gattungsideen noch einen simultanen Polymorphismus innerhalb der nebeneinander lebenden Individuen derselben Generation und Familie. Am vielgestaltigsten ist dieser Polymorphismus bei den Gliedern eines Individuums höherer Ordnung, welche zur Verrichtung der verschiedenen Funktionen einseitig differenziert sind. In denjenigen Fällen, wo diese Glieder durch organische Verbindung zu einem Stock verwachsen sind (z. B. Siphonophoren), könnte man zweifelhaft sein, ob nicht vielmehr dieser Stock die Gattungsidee repräsentiert, und nur der Vergleich mit Individuen verwandter Gattungen, welche unverbunden leben, kann diese Frage im verneinenden Sinne entscheiden. In denjenigen Fällen, wo die zur Arbeitsteilung differenzierten Individuen sich ohne organische Verwachsung zu Individuen höherer Ordnung zusammenschließen (z. B. bei den Insektenstaaten), wird man gar nicht darauf verfallen, die Gattungsidee erst von dem Individuum höherer Ordnung repräsentiert sehen zu wollen, sondern wird ihren Polymorphismus und die funktionellen Beziehungen der polymorphen Typen zueinander unmittelbar als integrierende Bestandteile der Gattungsidee ansehen. Am weitesten durchgebildet ist der simultane Polymorphismus bei Insektenarten, welche Mimikry zeigen, d. h. natürliche Masken von anderen Insektenarten oder Naturgegenständen (z. B. trockenen oder grünen Blättern) darstellen.

Die am weitesten verbreitete Art des Polymorphismus dagegen ist diejenige, welche aus der Arbeitsteilung in bezug auf die Fortpflanzung entspringt. Wenn man auch Trimorphismus auf diesem Gebiete findet (z. B. Blüten mit Staubgefäßen und Stempel von dreifach verschiedener Länge und Stellung), so ist doch der geschlechtliche Dimorphismus das gewöhnlichste. Die Formverschiedenheit erstreckt sich zuerst auf die primären Sexualcharaktere, d. h. die unmittelbar der Fortpflanzung dienenden Organe, sodann auf die sekundären Sexualcharaktere, welche namentlich bei der geschlechtlichen Zuchtwahl eine wichtige Rolle spielen, und endlich auf die Durchbildung des ganzen Typus bis in seine kleinsten und feinsten Formbestandteile. Auf je höherer Entwickelungsstufe die Gattungsidee steht, desto tiefer durchdringt die dimorphe Differenzierung den ganzen Typus. Nicht

Digitized by Google

der eine, nicht der andere der dimorphen Typen repräsentiert die Gattungsidee, am wenigsten aber das arithmetische Mittel aus beiden, sondern nur beide in ihrer funktionellen Wechselbeziehung als Momente der Gattungsidee. So unsinnig es wäre, die Gattungsidee eines metamorphotischen Tiers durch das arithmetische Mittel seiner metamorphotischen Zustände, oder diejenige eines Tieres mit Generationswechsel durch das arithmetische Mittel der beiden in der Geschlechterfolge einander abwechselnden Typen zu versinnlichen, ebenso unsinnig wäre der Gedanke, die Gattungsidee des Johanniskäfers durch das arithmetische Mittel des männlichen Käfers und des weiblichen Wurmes zu versinnlichen. Um nichts gescheuter aber ist die von W. von Humboldt und anderen aufgestellte Behauptung, daß die Gattungsidee des Menschen nur durch das arithmetische Mittel des männlichen und weiblichen Typus adäquat zur Darstellung gebracht werden könne. Es gehört ein für die Gegenwart fast schon unverständlich gewordener Fanatismus der Abstraktion dazu, um die Idee anstatt in der Einheit ihrer Besonderungen vielmehr in deren abstraktem Durchschnitt zu suchen; denn ein solcher kann doch immer nur durch Fallenlassen der konkreten Formdurchbildung der dimorphen Typen, d. h. durch Verarmung des formbestimmenden Prinzips, durch Vernichtung seiner konkreten Differenzierung, gewonnen werden, und kann nie etwas anderes liefern als ein ideewidriges Monstrum von Formbildung.

c) Gattungsmittel und Gattungsideal

Das Herausziehen eines arithmetischen Mittels aus den empirischen Daten der Natur hat selbst dann keinen Wert, wenn man den Irrweg vermeidet, den Polymorphismus im abstrakten Durchschnitt auslöschen zu wollen und sich bloß an gleichaltrige Exemplare desselben Geschlechts hält. Durch solches Fallenlassen der Unterschiede gelangt das diskursive Denken zu dem ersten rohen Schema einer Gemeinvorstellung; aber schon der Begriff erfordert weit mehr als dies, und von der Idee entfernt man sich auf solchem Wege eher, als daß man ihr näherkommt. Gesetzt den Fall, man könnte alle Exemplare von 25jährigen Männern in Deutschland bis ins kleinste ausmessen und das Mittel aus diesen Ziffern stereometrisch konstruieren, so würde ein solcher statistisch ermittelter homme moyen doch auch nur einen statistischen Wert haben, und diejenigen Maße bezeichnen, welchen man bei noch ungemessenen realen Individuen mit dem Maximum von Wahrscheinlichkeit zu begegnen erwarten darf. Ohne den statistischen Wert solcher Ermittelungen zu verkleinern, kann man doch sagen, daß ihr Ergebnis begrifflich und ästhetisch gleich wertlos ist. Sie zeigt uns nämlich nicht, was die Gattungsidee ist und zur Erscheinung bringen wollte, sondern nur was unter den gegebenen geographischen und geschichtlichen Bedingungen durchschnittlich von ihr zustande gebracht worden ist.

Den statistischen Durchschnitt für die Gattungsidee selbst auszugeben, wäre ungefähr so, als wenn man alle würfelförmigen Kristalle abmessen und ihr Mittel für die Idee des Würfels ausgeben wollte, oder als wenn man ein Geschütz mit allen möglichen Ladungen und Elevationen abfeuern,

Digitized by Google

aus den Geschoßbahnen das Mittel ziehen und dieses für die dynamische Idee der Wurfkurve ausgeben wollte, oder als wenn man die lebendige Idee einer graziösen Handreichungsbewegung durch selbstregistrierende Apparate an zahllosen die Bewegung ausführenden Menschen ermitteln wollte. Wie die mathematische Idee des Würfels bei der Kristallisation, wie die dynamische Idee der Wurfkurve beim praktischen Schießen, und wie die lebendige Idee einer graziösen Handreichungsbewegung bei der Ausführung durch Menschen mit unzulänglicher Herrschaft über ihre Gliedmaßen auf Hindernisse stößt und sich nur unadäquat verwirklicht, so auch die Gattungsidee bei ihrer Realisation in Individuen, und wenn auch teilweise die Abweichungen derart sind, daß sie in verschiedenen Individuen entgegengesetzte Richtung einschlagen, so paralysieren sich doch diese entgegengesetzten Abweichungen keineswegs dem Grade nach und außerdem bleiben Hindernisse übrig, welche bloß einseitige Abweichungen bedingen. Solche konstante Hindernisse sind z. B. bei der Wurfkurve der Luftwiderstand, bei der graziösen Handbewegung die Tendenz der Willkür zur Einmengung in die automatische Ausführung des von ihr erteilten Befehls und die unzulängliche Anlage und Übung der mittleren und niederen Nervenzentra, bei der Realisation der Gattungsidee die Unzulänglichkeit der vielumstrittenen Nahrung und die unzulängliche Macht der teleologischen Ernährungsfunktionen der organischen Formelemente über den Widerstand der unorganischen Materie.

Wie wir die mathematische Idee, welche einem kristallinischen Mineral zugrunde liegt, nur an *vorzugsweise rein* ausgeprägten, nämlich in ihrer Entstehung möglichst ungehemmt von der Idee geleiteten Kristallexemplaren erkennen können, so können wir auch die Wurfkurve nur aus solchen Exemplaren von Würfen annähernd entnehmen, bei welchen der Luftwiderstand, der Einfluß des Windes usw. auf ein Minimum herabgesetzt sind. Desgleichen müssen wir die lebendige Idee der graziösen Handbewegung an graziös veranlagten Individuen zu sehen erhoffen, und zwar in Augenblicken, wo keinerlei psychische oder physische Störungen sie an der Entfaltung der ihnen angeborenen und durch keine falsche Gewöhnung verdorbenen Grazie hindern. Ebenso dürfen wir aber auch eine annähernde Versinnlichung der Gattungsidee nur an solchen bevorzugten Individuen zu finden erwarten, welche von bevorzugten Eltern geboren unter günstigen Nahrungs- und Atmungsverhältnissen gelebt haben, mit besonderer Gesundheit und Lebensenergie ausgerüstet und von allen hemmenden Störungen verschont geblieben sind. Trotz alledem werden auch die günstigsten Exemplare von Kristallen nur eine mehr oder minder gestörte Realisation der mathematischen Idee des Würfels zeigen, und ganz ebenso die übrigen Stufen der Idee. Auch wenn wir eine Auswahl der günstigsten Exemplare treffen, dürfen wir nicht hoffen, daß deren Realisationsfehler sich kompensieren werden; sie können sich ebensogut auch summieren. Der Versuch, durch Abstraktion eines arithmetischen Mittels von einer Auswahl günstigster Exemplare der Idee näherzukommen, wäre deshalb im Prinzip nur ein Rückfall in denselben Irrtum, den wir vorher in bezug auf die wahllose vergleichende Zusammenstellung möglichst vieler Exemplare verwerfen mußten.

Um der reinen Formausgestaltung der Gattungsidee auf die Spur zu

Digitized by Google

kommen, muß man es ebenso machen wie bei den anderen Stufen der Idee, d. h. erstens von solchen Abweichungen in der Wirklichkeit abstrahieren, welche nachweislich durch Hemmungen und Störungen hervorgerufen sind, und zweitens von solchen Abweichungen abstrahieren, welche der Wahrscheinlichkeit nach als auf demselben Wege entstanden vorausgesetzt werden müssen, weil sie dem Zweckkomplex der Gattungsidee entweder zuwiderlaufen oder doch demselben nicht dienen und auch nicht auf einer früheren phylogenetischen Entwickelungsstufe gedient haben. Dabei muß man sich nur davor hüten, eine Konstruktion, welche in bezug auf einen oder einige Zwecke der Gattungsidee unzweckmäßig oder minder zweckmäßig erscheint, darum sofort schon als eine ideewidrige zu betrachten; denn was für die eine Seite des Zweckkomplexes unzweckmäßig ist, kann doch für eine andere Seite desselben um so zweckmäßiger sein. Die Konstruktion des Gattungstypus stellt sich bei induktiver Betrachtung als ein Kompromiß aus der Zweckmäßigkeit der verschiedenen in der Gattungsidee vereinten Zwecke dar, wobei jedem Zweck ein relativ größeres oder geringeres Gewicht im Vergleich zu der Summe der übrigen zukommt. Wären wir einer deduktiven Nachkonstruktion der Idee fähig, so würde das Verhältnis sich umkehren und die Summe der verbundenen Zwecke samt ihrem relativen Gewicht aus der Gattungsidee ebenso folgen wie diese aus der Idee der gesamten Natur. Da wir aber zu einer solchen Deduktion unfähig sind, so müssen wir uns damit begnügen, auf dem Wege induktiver Betrachtung durch Einsicht in den von der Gattungsidee umspannten Zweckkomplex dieser Idee näherzukommen. In dem Maße, als uns dies gelingt, werden wir auch befähigt, über die nicht direkt nachweisbaren, sondern nur vermuteten Abweichungen durch Hemmungen und Störungen des Realisationsprozesses zu urteilen und dadurch derjenigen vermutlichen Erscheinungsform auf die Spur zu kommen, in welcher die Idee sich versinnlichen würde, wenn sie ganz ungehemmt und ungestört wäre und den Stoff der Materialisation vollständig beherrschte.

Diese mutmaßliche Erscheinungsform ist wegen der Mangelhaftigkeit und Unsicherheit unserer Kenntnis des Zweckkomplexes und des relativen Gewichts der einzelnen Zwecke in demselben nicht etwas fest Gegebenes, sondern nur ein annähernd von der Vorstellung Erreichtes, aber als Ziel für den weiteren Erkenntnisfortschritt Vorschwebendes, d. h. ebenso subjektives Ideal der Vorstellung, wie sie als objektives Ideal der Verwirklichung der Idee in der Erscheinung gedacht wird. Soweit im Gebiete der mathematischen und dynamischen Idee unser Verstand ausreicht zur deduktiven logischen Rekonstruktion der Daseins- oder Bewegungsformen, soweit ist das objektive Ideal des Naturprozesses in subjektiver Hinsicht kein bloßes Ideal oder asymptotisches Ziel des Vorstellungsprozesses, sondern wirklich erreichtes Ziel oder sicher gewußtes Formgebilde; es ist z. B. der Würfel objektives Ideal des Kristallisationsprozesses des Kochsalzes, die Parabel objektives Ideal der Wurfbewegung, ohne daß beide auch in subjektiver Hinsicht bloße Ideale wären. Soweit hingegen unsere logische Kapazität uns bei der deduktiven mathematischen Ableitung der mathematischen und dynamischen Formgebilde im Stich läßt und uns auf induktive Erkenntnis anweist, soweit ist sowohl im Bereiche der ungelösten mechanischen Probleme

Digitized by Google

als auch im Bereiche der teleologischen Ideen die der Idee schlechthin adäquate Erscheinungsform nicht nur objektives, sondern auch subjektives Ideal. In diesem Sinne darf man von dem Ideal eines passiv Zweckmäßigen, z. B. eine Kanne, von dem Ideal einer aktiv zweckmäßigen Bewegung, z. B. einer Handreichungsbewegung, und von dem Ideal eines Zweckkomplexes, z. B. eines Tigers, sprechen; man wird das letztere passend als Gattungsideal bezeichnen und dadurch von den Idealen niederer Stufe unterscheiden. Das Ideal als solches kann in der Wirklichkeit niemals vorkommen, weil der Darstellungsprozeß der Idee niemals frei von Hemmungen und Störungen verläuft, welche eine Abweichung vom Ideal bedingen; und zwar gilt dies ebensogut für die Kunst wie für die Natur, weil auch der Künstler immer unter objektiven und subjektiven Hemmungen und Störungen schafft.

Das Ideal darf nicht verwechselt werden mit der Idee; denn ersteres ist raumzeitliche Erscheinungsform oder Sinnenschein, letztere ist übersinnliches Prinzip der Formgestaltung; ersteres ist für jedes Geschlecht und Alter ein anderes, letztere umspannt den simultanen und sukzessiven Polymorphismus der Gattung und schließt dessen Vielheit als seine integrierenden Momente in sich. Wenn schon die Idee im allgemeinen oft genug von Ästhetikern mit der Gattungsidee im besonderen verwechselt worden ist, so ist es kein Wunder, daß auch das Ideal im allgemeinen oft genug mit dem Gattungsideal im besonderen verwechselt worden ist; dabei sind dann die mathematischen und dynamischen Ideale, weil sie in der Hauptsache nicht in subjektiver, sondern nur in objektiver Hinsicht Ideale sind, meist ganz außer acht gelassen, die Ideale des aktiv Zweckmäßigen oder Lebendigen als Momente in das Gattungsideal hineinbezogen, und die Ideale des passiv Zweckmäßigen als äußerliche Analoga der Gattungsideale behandelt worden, während für das wahrhaft konkrete, d. h. individuelle Ideal jedes Verständnis fehlte. Eine solche Reduktion des Ideals auf das relativ abstrakte Gattungsideal paßte namentlich sehr gut in den Gedankenkreis des abstrakten Idealismus, dem ja auch für die wahrhaft konkrete, d. h. individuelle Idee das Verständnis fehlte. Wer das Ideal auf das Gattungsideal reduziert, der wird auch alles Idealisieren auf ein bloß gattungsmäßiges Idealisieren beschränken müssen, d. h. auf Steigerung der gattungsmäßigen Schönheit oder auf Verähnlichung des gerade vorliegenden Exemplars mit dem Gattungsideal. Diese Beschränkung des Begriffs der Idealisierung paßt ebenfalls sehr gut in den Gedankenkreis des abstrakten Idealismus und ist wohl derjenige Punkt, in welchem der letztere am meisten in die Populärästhetik Eingang gefunden und die merklichsten Spuren im popular-ästhetischen Bewußtsein unserer Zeit zurückgelassen hat.

So wenig das Ideal mit der Idee verwechselt werden darf, so sehr ist es doch geeignet, als sinnlicher Repräsentant der übersinnlichen Idee deren Stelle für die Bemessung des Schönheitsgrades eines Exemplars der Gattung zu vertreten. Denn das Gattungsideal bietet als adäquate Versinnlichung der Gattungsidee das Maximum von gattungsmäßiger Schönheit, und kann so als Maßstab benutzt werden, im Vergleich mit welchem der größere oder geringere Schönheitsgrad verschiedener Exemplare je nach ihrer

Digitized by Google

größeren oder geringeren Annäherung an das Ideal bestimmt werden kann. Insofern das subjektive Ideal selbst nur eine wahrscheinliche Annäherung an das objektive Ideal ist, bleibt dabei natürlich ein ästhetischer Irrtum im Bereich der Möglichkeit, aber dennoch wird dieser Ersatz der Idee durch das Ideal für die Beurteilung um so wünschenswerter, eine je höhere Entwicklungsstufe die logische Idee einnimmt und je unzulänglicher deshalb ihre gefühlsmäßige oder ahnungsvolle Erfassung als Anhaltspunkt für das ästhetische Urteil wird. Der Übergang vom lebendig Schönen zum gattungsmäßig Schönen wird etwa denjenigen Punkt bezeichnen, wo das psychologische Bedürfnis nach diesem Ersatz der Idee durch das Ideal lebhafter fühlbar wird, und darum ist es begreiflich, sowohl daß in der bisherigen Ästhetik von einem Ideal auf den niederen Stufen der Idee noch nicht die Rede gewesen ist, als auch daß ich mir das Hereinziehen dieses Begriffs in die Erörterung bis zu diesem Abschnitt verspart habe.

d) Das Gattungsmäßige im Verhältnis zum Formalschönen niederer Stufen und die ästhetischen Scheingefühle bei demselben

Das Gattungsmäßige als konkreter Komplex von Zwecken in bestimmtem gegenseitigem Gewichtsverhältnis ist offenbar relativ konkreter als jeder einzelne der von ihm umspannten Zwecke, d. h. als das aktiv Zweckmäßige oder Lebendige in jeder dieser Komponenten. Indem die Gattungsidee das einheitliche ideale Prinzip ist, welches aus sich heraus die Arten der verschiedenen Zwecke und das relative Gewichtsverhältnis derselben untereinander bestimmt, ist sie auch das eigentliche formbildende Prinzip des Gattungstypus und verhält sich zu den einzelnen von ihr umspannten Zwecken samt deren lebendiger Erscheinungsform als idealer Inhalt zu seiner Form. Daß es zur Idee des Tigers gehört, laufen zu können, wird niemand bestreiten; aber daß der allgemeine Zweck der Lokomotion bei ihm auf ganz besondere Weise verwirklicht ist, daß er so und so beschaffene Beine hat und dieselben gerade in der und der Weise beim Laufen gebraucht, das ist die besondere durch die Gattungsidee bestimmte Form der Verwirklichung des allgemeinen Lokomotionszweckes, und darum verhält sich die formbestimmende Gattungsidee zu dieser durch sie bestimmten Form als Inhalt, und zwar als idealer Inhalt. Da aber, wie wir früher sahen, das aktiv Zweckmäßige alle niederen Stufen der Idee als seine Form in sich schließt, so wiederholt es sich auch hier, daß das Gattungsmäßige allen früheren Stufen des Schönen als ein Schönes von höherer Inhaltlichkeit gegenübersteht und sich demgemäß zu ihnen verhält wie ein inhaltlich Schönes zu einem Formalschönen. Andererseits werden wir sehen, daß es dem wahrhaft konkreten oder individuell Schönen gegenübersteht wie ein Formalschönes einem inhaltlich Schönen, und deshalb trägt es die Überschrift „Das Formalschöne fünfter Ordnung".

Seinem höheren und konkreteren Inhalt gemäß ist das Gattungsmäßige auch fähig, ästhetische Scheingefühle höherer Art auszulösen als die vorhergehenden Stufen des Schönen. Es sind jetzt nicht mehr Gefühle einer abstrakten Gleichgewichtslage der Bewegung, auch nicht mehr bloß solche einer

Digitized by Google

abstrakten Lebendigkeit oder Bewegung mit Bezug auf deren Zweck, sondern Gefühle, welche das ganze Seelenleben der Gattung als solchen umspannen und je nach der Situation auf dieser relativ konkreten Basis bald die eine bald die andere Art von Lebensregungen oder bestimmte Verknüpfungen solcher widerspiegeln. Der ästhetische Beschauer lauert mit dem Tiger, jagt mit den Wölfen, kämpft den Hahnenkampf auf Tod und Leben zweier Nebenbuhler um dasselbe Weibchen mit, kurz er lebt in seinem ästhetischen Scheingefühlsleben das reale Gefühlsleben derjenigen Gattung sympathisch mit durch, welche sich ihm gerade im ästhetischen Schein darstellt. Außerdem aber erlebt er auch noch die reaktiven Scheingefühle, mit denen ein Mensch von den ihn näher angehenden Gattungen affiziert wird; er fühlt die Furchtbarkeit des Haifisches, der Riesenschlange und des Tigers, die Traulichkeit des in der Waldlichtung ihm begegnenden Rehes, die wohltuende Treue des auf dem Grabe seines Herrn liegenden Hundes oder des beim gefallenen Reiter ausharrenden Pferdes.

Am höchsten steigern sich sowohl die sympathischen als die reaktiven Scheingefühle bei der Gattung, der er selbst angehört; denn deren Seelenleben versteht der menschliche Beschauer unmittelbar, während er dasjenige anderer Gattungen erst nach Analogie erschließen muß, und zum Menschen sind seine reaktiven Gefühlsbeziehungen ungleich enger und vielseitiger als zu irgendwelchem Tier. Das reaktive Wohlwollen gegen die Jugend, die Hilfsbereitschaft gegen das hilflose Kindesalter, die Ehrfurcht gegen das Greisenalter, die Freude an dem geschlechtlichen Liebreiz beider Geschlechter, das alles findet hier seinen Platz, und zwar noch ganz abgesehen von allem Individuellen den bloß gattungsmäßigen Typen von verschiedenem Alter und Geschlecht gegenüber. Daß diese Gefühlsregungen einer bedeutenden Steigerung, Vertiefung und Verfeinerung fähig sind, wenn eine energische Individualisierung hinzukommt, die ein ganz individuelles ästhetisches Interesse am Objekt weckt, ist unbestreitbar; aber auch schon als rein gattungsmäßige Schönheit kann die kindliche Unschuld, der jungfräuliche Liebreiz, die männliche Jugendkraft usw. recht lebhafte ästhetische Scheingefühle erwecken, wofern nur die Empfänglichkeit durch Eindrücke von derselben gattungsmäßigen Schablonenhaftigkeit nicht schon abgestumpft ist, oder gar die ästhetische Reflexion über den Mangel jeglicher Individualisierung und das Mißfallen über diesen künstlerischen Mangel sich einmengt.

7. Das konkret Schöne oder das mikrokosmisch Individuelle

a) Individualismus, Realismus und Naturalismus in der Kunst

Man wird gegenwärtig kaum Widerspruch zu fürchten haben, wenn man den Satz als eine empirische Tatsache des ästhetischen Bewußtseins hinstellt, daß das Gattungsmäßige in seiner Schablonenhaftigkeit arm und verhältnismäßig leer an Gehalt sei, daß es nicht imstande sei, das ästhetische Interesse dauernd zu fesseln, daß vielmehr das wahrhaft Schöne erst mit dem Individuellen beginne. Selbst die Darstellung des Gattungsideals oder

Digitized by Google

der polymorphen Gattungsideale wird bald ermüdend und langweilig, weil die Zahl dieser Ideale bald erschöpft ist und alsdann dem Beschauer nichts mehr zu bieten hat. Wo der Ehrgeiz der Künstler nicht über die Darstellung des Gattungsmäßigen hinausgeht, da muß das künstlerische Ringen und der Fortschritt mit der Feststellung des Gattungsideals aufhören und alsdann die stereotype Wiederholung des so von der Schule festgestellten Ideals, die akademische Routine in der Nachahmung der konventionellen Typen an seine Stelle treten und jedes eigenartige und selbständige Leben der Kunst absterben. Dies gilt nicht nur für die bildende Kunst, sondern ganz ebenso für alle übrigen Künste, wenn auch in ihnen die polymorphen Gattungsideale nicht so mit dem Finger aufzeigbar sind wie in der bildenden Kunst; sie alle bleiben nur so lange lebendig, bis der Zeitgeschmack sich über gewisse Ideale des Gattungsmäßigen geeinigt hat, und erstarren dann in geistloser Wiederholung dieser konventionell anerkannten Typen. Immer und überall ist es schließlich das Streben nach dem Individuellen, der ästhetische Instinkt zur Geltendmachung des höheren Rechtes des Konkret-Individuellen gegen das Abstrakt-Generelle, was die akademische Tradition durchbricht; nur in diesem Streben nach dem Individuellen liegt die Berechtigung solcher künstlerischen Revolutionen gegen irgendwelche konventionelle akademische Schablone, nicht in den Masken des Realismus oder Naturalismus, in welche diese Bestrebungen sich im Mißverstand ihres innersten und eigensten Wesens einkleiden.

Es ist wahr, daß die Natur nicht Gattungen, sondern nur Individuen zeigt, welche gewissen Gattungen angehören; daher kommt es, daß eine Bewegung, welche im Gegensatz zu der Nachahmung abstrakter akademischer Gattungsideale die Nachahmung der Natur auf den Schild erhebt, unvermerkt zugleich die Rechte des Individuellen gegen das Gattungsmäßige vertritt. Auch ist nicht zu leugnen, daß, wenn das Wesen der Kunst doch einmal irrtümlich in die „Nachahmung gesetzt wird, dieser Irrtum weniger weit vom Wege echter Kunst abführen muß, wenn das Vorbild der Nachahmung nicht in traditionellen akademischen Abstraktionen, sondern, soweit die Eigenart der Künste dies zuläßt, in der Natur gesucht wird, weil letztere der Idee denn doch noch nähersteht.

Nicht minder wahr ist es, daß das Gattungsmäßige keine Realität, keine selbständige Existenz für sich hat, die vielmehr nur dem Individuellen zukommt; wo also eine Kunstrichtung das Ideale als eitel Dunst verwirft und das Reale für den alleinigen Gegenstand der Kunst, die realistische Wahrheit für ihr einziges Ziel erklärt, da muß ein solches Streben notwendig auch dem Individuellen zur Wiedereinsetzung in die ihm vorenthaltenen Rechte führen. Eine Kunstrichtung, welche ihre Aufgabe allein in der Pflege des Gattungsmäßigen, sei es auch im Sinne des gattungsmäßigen Ideals, sucht, muß notwendig von dem richtigen Wege weiter abbleiben, als eine solche, die dieselbe in der realistischen Wahrheit sucht. Aber der Grund hiervon liegt nicht da, wo die Anhänger einer „realistischen" Kunst ihn suchen, in der Annahme, daß der Idealismus Unsinn sei, sondern darin, daß der Realismus durch seinen Kultus des konkret Individuellen dem wahren und echten, d. h. dem konkreten Idealismus erheblich nähersteht, als der

Digitized by Google

abstrakte Idealismus, der über der Pflege des abstrakten Gattungsideals die Rechte des Individuellen verkennt.

Beide Parteien können sich, wie das so oft der Fall ist, darum nicht einigen, weil ihr Streit von einer gemeinsamen falschen Voraussetzung ausgeht, nämlich von der Voraussetzung, daß es kein anderes Ideal geben könne als das relativ abstrakte Gattungsideal. Die eine Partei will die Fahne des Idealismus in der Kunst hochhalten, und hat darin recht; sie gerät aber ins Unrecht, weil sie das konkrete Ideal nicht kennt, welches das Ideal des Individuellen ist. Die andere Partei verwirft den abstrakten Idealismus und proklamiert die höhere Schönheit des konkret Individuellen; darin hat sie recht, gerät aber ins Unrecht, indem sie aus Unkenntnis des konkreten Ideals mit dem abstrakten Ideal der Gattung den Idealismus überhaupt verwirft und den Realismus oder Naturalismus an seine Stelle setzt.

Wenn die Naturtreue der Grund für die ästhetische Forderung der konkreten Individualität wäre, so würde diese Forderung nur so weit im Rechte sein, als die Künste Vorbilder in der Natur finden, würde also z. B. für Musik, Baukunst und Kunstindustrie keine Geltung haben dürfen. Wenn die realistische Wahrheit das alleinige Ziel der Kunst wäre, so wären diejenigen Künste, denen dieser Realismus versagt ist, z. B. die Musik, gar keine Künste, und, was sie bieten, kein Schönes. Wer mit mir darüber einverstanden ist, daß die Schönheit nur im ästhetischen Schein zu finden ist, der ästhetische Schein aber nur der von der Realität a b g e l ö s t e Schein ist, der ist vor dem Rückfall in solche Irrtümer gesichert und weiß, daß es nicht auf die Übereinstimmung mit der Naturwirklichkeit, sondern auf die adäquate Versinnlichung der Idee ankommt, gleichviel ob diese Versinnlichung in einer objektiven Naturerscheinung selbst besteht, oder ein mit einer solchen zufällig übereinstimmender freier Schein ist, oder ob sie ein mit keiner Naturerscheinung übereinstimmender Schein ist. Wenn der ästhetische Schein mit einer Naturerscheinung übereinstimmt, so ist das darum für ihn ästhetisch zufällig zu nennen, weil er seine Schönheit doch auch in diesem Falle nur aus seiner unmittelbaren Angemessenheit an die in ihm dargestellte Idee schöpft, nicht auf dem Umwege der Übereinstimmung mit der der Idee adäquaten Naturerscheinung; ob es eine solche gibt oder nicht, mag für seine Entstehungsgeschichte von erleichterndem oder erschwerendem Einfluß sein, ist aber für seine Schönheit, wenn er einmal existiert, vollkommen gleichgültig. Daß die Schönheit des konkret individuellen ästhetischen Scheins nicht von der Naturtreue, sondern von seiner Adäquatheit an die konkret individuelle Idee herrührt, wird für den realistischen Künstler unter anderem auch daran offenbar, daß die realistische Naturtreue der künstlerischen Darstellung der ästhetischen Wirkung nur insoweit zum Vorteil gereicht, als sie auf das zur Versinnlichung der konkreten Idee Wesentliche und Notwendige im ästhetischen Schein gerichtet ist, daß sie dagegen die ästhetische Wirkung beeinträchtigt, sobald sie auf unwesentliche Züge und gleichgültige Nebensachen gerichtet ist, welche zur Versinnlichung der Idee nichts beitragen und bloß die Aufmerksamkeit des Beschauers zersplittern und vom Wesentlichen, auf das es ankommt, ablenken. Käme es nur auf realistische

Digitized by Google

Naturtreue an, so könnte ein solcher Unterschied zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem gar nicht Platz greifen, der immer schon die Beziehung der Erscheinung auf die in ihr zum Ausdruck gelangende Idee voraussetzt.

Das individuell-schöne Kunstwerk ist demnach nicht deshalb schöner als das gattungsmäßig-schöne, weil es der Natur und Wirklichkeit besser entspricht; sondern vielmehr die Naturwirklichkeit ist deshalb schöner als das gattungsmäßig-schöne Kunstwerk, weil sie der ästhetischen Forderung des konkret Individuellen besser entspricht als dieses. Der Grund, weshalb das konkret Individuelle sowohl in der Natur als in der Kunst ästhetisch höher steht als das Gattungsmäßige, kann also nicht darin gesucht werden, daß in der Natur nur das konkret Individuelle eine unmittelbar selbständige Existenz und das Gattungsmäßige keine Wirklichkeit hat, sondern er muß darin gesucht werden, daß die Idee, welcher die Natur entspricht, weil sie aus ihrer Realisation hervorgeht, und welcher das Schöne entsprechen soll, daß diese Idee selbst schon konkret-individuell, nicht abstrakt-gattungsmäßig ist. Mit anderen Worten: nur wenn das Gattungsmäßige ebensowenig unmittelbare Selbständigkeit in der Idee wie in der Realität hat, nur dann verlangt die adäquate Versinnlichung der Idee im ästhetischen Schein ein konkret Individuelles als das wahrhaft Schöne. Wenn es aber eine metaphysische Wahrheit ist, daß die Realität nichts ist als die stetige Realisation der Idee, so bedarf es keines Beweises mehr dafür, daß das Gattungsmäßige in der Idee ebenso eine bloß abstrakte Qualität des Individuellen ist, wie dies in der Realität allgemein zugestanden ist.

b) Individualidee und Gattungsidee

Die Wahrheit dieses letzteren Satzes ist nun allerdings durch den abstrakten *metaphysischen* Idealismus ebenso verdunkelt und unterdrückt worden wie die höchste Schönheit des konkret Individuellen durch den abstrakten *ästhetischen* Idealismus. Nach der platonischen Metaphysik sitzen die Gattungsideen, jede in einem einzigen Exemplar, an einem überhimmlischen (transzendenten) Ort, und das Konkrete in Natur und Kunst ist das, was es ist, durch ein unverständliches „Teilhaben" an diesen transzendenten Gattungsideen. Nach Schopenhauer wäre dieses Teilhaben so zu denken, daß jede Gattungsidee in viele Exemplare zerfällt oder sich zerspaltet, die eigentlich alle einander gleich sein müßten, und nur ebenso infolge von zufälligen Störungen und Hemmungen ungleich geraten, wie sie infolge von solchen von der mit dem Gattungsideal identifizierten Gattungsidee abweichen. Der abstrakte metaphysische Idealismus kennt also *nur ideewidrige* Abweichungen der Individuen von der Gattungsidee; nur bei der Gattung „Mensch" macht er eine sein Prinzip umstoßende Ausnahme und gibt ideegemäße und ideebestimmte Abweichungen der Individuen von der Gattungsidee zu. Dieses sein Zugeständnis von Individualideen bezieht sich doch aber eigentlich nur auf die Ausnahmemenschen, während es bei der gemeinen Masse dabei verbleibt, daß die Individuen Prägungen aus demselben Stempel mit bloß zufälligen individuellen Abweichungen sind. Die nächste ästhetische Konsequenz aus dieser metaphysischen Ansicht

Digitized by Google

müßte die sein, daß nur die wirklichen oder fingierten Ausnahmemenschen, welche Realisationen einer Individualidee sind, würdig wären, Gegenstand der Kunst zu sein, das servile pecus ohne individuelle Bedeutung aber höchstens als Statisten und Staffage verwendbar wäre. Die Analogie dieser ästhetischen Ansicht Schopenhauers auf metaphysischem Gebiet ist die (von Goethe, Richard Rothe u. a. geteilte) Meinung, daß nur die Ausnahmemenschen (welche Realisationen von Individualideen sind) den Vorzug der Unsterblichkeit genießen.

Aber diese metaphysischen Ansichten sind schlechterdings nicht aufrechtzuerhalten; die zugelassene Ausnahme hat sie nicht bloß durchlöchert, sondern geradezu aufgehoben. Wenn die hervorragenderen Menschen keine „Dutzendware" der Natur, sondern Realisationen der Individualideen sind, so müßte sich doch eine scharfe Grenze aufzeigen lassen zwischen diesen Ausnahmeindividuen einerseits und der gemeinen Masse andererseits, um die Behauptung erträglich erscheinen zu lassen, daß erstere ein anderes (nämlich erst durch die Individualidee vermitteltes) Verhältnis zur gemeinsamen Gattungsidee haben sollen als letztere. So wenig die Menschen sich als Böse und Gute in Hölle und Himmel verteilen lassen, ebensowenig in Realisationen von Individualideen und in solche der Gattungsidee. Das Bedeutende geht durch unmerkliche Übergänge ins Alltägliche über, und es ist letzten Endes doch nur die Liebllosigkeit, der Mangel liebevollen Versenkens in den Gegenstand, was jene Oberflächlichkeit der Beobachtung erzeugt, die an bloß ideewidrige Unterschiede der Individuen denken läßt.

Etwas Bedeutendes, zur Bewunderung Anlaß Gebendes kann man oft genug in dem Gemütsleben der einfachsten, ungebildetsten und unbedeutendsten Menschen finden, wenn man sich nur die Mühe gibt, es zu suchen; die Bedeutung des Individuums bemißt sich nicht bloß nach seinen Leistungen für die öffentliche Geschichte des Staats- oder Geisteslebens der Menschheit, sondern ebensosehr nach seinen Leistungen für die ungeschriebene Geschichte der sittlichen und religiösen Erhaltung und Entwicklung des Volksgemüts. Das unbeachtete Martyrium, das heimliche Dulden, die stille Aussaat der Liebe begründen auch einen Anspruch auf tiefere ideale Bedeutung der Individualität; dies kann man um so weniger in Zweifel ziehen, je höher man die ethische Bedeutsamkeit der Welt im Vergleich zu ihrer natürlichen, und je höher man das Gemütsleben des Individuums im Vergleich zu der äußerlichen Geschichte der Gattung stellt. Solche dem Individuum ideale Bedeutung verleihende Züge findet man aber nicht bloß bei der kaukasischen Rasse, nicht bloß bei Kulturvölkern, sondern schon bei Naturvölkern, nicht bloß bei Menschen, sondern auch bei Tieren. Die individuelle Prägung zeigt sich schon an den Physiognomien, welche den idealen Gehalt des Individuums als solchen durchscheinen lassen. Wer nur die physiognomischen Unterschiede der höheren gebildeteren Klassen des eigenen Kulturvolks zu beachten gewohnt ist, der wird diejenigen der niederen Schichten des eigenen Volkes, in noch höherem Grade diejenigen fremder Völker und Rassen, und im höchsten Grade diejenigen der am tiefsten stehenden Naturvölker monoton und alle untereinander ähnlich finden. Wer aber sich mit dem Seelenleben solcher Kreise der Menschheit näher vertraut macht und sich liebevoll in ihre

Digitized by Google

Beobachtung versenkt, der wird bald auch hier die individuellen Unterschiede erkennen lernen, welche nicht bloß ideewidrige Zufälligkeiten sind, sondern dem idealen Gehalt der Individuen und ihrer inneren Bedeutung entsprechen.

Dasselbe gilt von Tieren. Die Kunst erwirbt erst dadurch das Recht, uns Tierstücke vorzuführen, daß sie die Tiere zu individualisieren vermag, uns also mehr als bloße Gattungsideen, nämlich tierische Individualideen versinnlicht. Bei höheren Tieren von hervorragenderer Intelligenz und Gemütsanlage liegt die Wahrheit dieses Satzes nahe genug; aber auch bei Tieren, wo man solche nicht vorauszusetzen pflegt, bleibt sie in Geltung. Ein Schafmaler z. B. kann nur dadurch künstlerische Anerkennung erwerben, daß er in seinen Schafherden mehr gibt als das Gattungsmäßige von verschiedenem Alter und Geschlecht, daß er vielmehr mit der Kennermiene eines liebevollen Schäfers uns lauter voneinander abweichende Individuen vorführt, deren jedes in hervorragender Weise etwas Eigenartiges, Bedeutsames repräsentiert, ohne dabei aus den Grenzen der Gattung herauszutreten. Wo die Kunst unter die Stufe des Tierischen hinabsteigt und dadurch die Möglichkeit einbüßt, eine bestimmte Individualidee als eine dem Objekt selbst zukommende zu versinnlichen, da sieht sie sich, wenn sie nicht aufhören will Kunst zu sein, unbedingt genötigt, einen subjektiv individuellen Ideengehalt ins Objekt leihend hineinzutragen, also dasselbe zum objektiven Ausdruck subjektiv individueller Stimmungen und Gefühle zu benutzen. Nur dadurch erhält z. B. das Stilleben, die Blumenmalerei und die Landschaft eine ästhetische Berechtigung zu selbständigem Dasein. Alle abstrakt formale Schönheit niederer Stufen ermangelt dieser Existenzberechtigung in Gestalt selbständiger Kunstwerke, soweit sie zu dieser Erfüllung mit subjektivem Stimmungsgehalt nicht geeignet ist; z. B. die aktive und passive Zweckmäßigkeit findet nur noch an unfreiem Schönen ihren selbständigen Platz, die erstere an lebenden realen Organismen, die letztere an realen Werkzeugen menschlichen Gebrauchs. Steigt man gar unter das Zweckmäßige zum mathematisch und dynamisch Gesetzmäßigen hinab, so hört die Möglichkeit einer individuellen Selbständigkeit ganz auf, indem alle Abweichungen vom idealischen Typus in der Natur als nicht von innen aus der Individualidee heraus gesetzte, sondern als von außen mechanisch aufgenötigte, also in bezug auf den singulären Fall zufällige Abweichungen der Wirklichkeit auftreten. Man kann daraus umgekehrt den Schluß ziehen, daß man es so lange, als man das Schöne erst im Typischen und noch nicht im Individuellen suchen kann, bloß mit niederen Stufen einer relativ abstrakten und formalen Schönheit zu tun hat.

Auch die Individualidee umschließt ebenso wie die Gattungsidee einen sukzessiven Polymorphismus der Lebensalter; was ihr fehlt, ist nur einerseits der simultane Polymorphismus (des Geschlechts) und andererseits das Auseinanderfallen der phylogenetischen und ontogenetischen Entwicklung. Auch die Gattungsidee ist nicht immer aktuell, und insofern sie aktuell ist, ist sie es jederzeit nur unvollständig. Die Gattungen haben eine beschränkte Lebensdauer wie die Individuen, und es macht dabei keinen prinzipiellen Unterschied, ob das Zeitmaß dieser Lebensdauer Jahrtausende, Jahre oder

Digitized by Google

Stunden sind. Es hat also für jede Gattungsidee eine Zeit gegeben, wo sie noch nicht aktuell war, und wird für jede eine Zeit geben, wo sie nicht mehr aktuell ist. Nur während der Lebensdauer der Gattung ist die Gattungsidee aktuell, und auch da ist sie es immer nur teilweise. Denn die Gattungsidee muß zunächst mindestens die Individuen der Gattung umspannen, welche zu allen Zeiten gelebt haben oder leben werden, und doch kann sie aktuell nur in bezug auf die jetzt faktisch lebenden sein. Außerdem umspannt aber die Gattungsidee noch alle Individuen, welche möglicherweise unter anderen Umständen (bei längerer Lebensdauer der Gattung oder bei weiterer Verbreitung derselben) hätten leben können; in bezug auf diese aber ist sie zu keiner Zeit aktuell. Ewig kann sie nur als reine ideale Möglichkeit, beziehungsweise als konditionales logisches Postulat genannt werden; aktuelle Idee ist sie immer nur in zeitlicher Beschränkung in bezug auf einen sehr kleinen Teil ihrer Entfaltungsmöglichkeit und mit stetiger Änderung ihres aktuellen Gehalts. In genau demselben Sinne, als rein ideale Möglichkeit und als konditionales logisches Postulat ist auch die Individualidee ewig zu nennen; in genau demselben Sinne ist auch sie als aktuelle Idee eine zeitlich auf die Lebensdauer des Individuums beschränkte und eine nach Maßgabe seiner Altersstufen und vorschreitenden oder rückschreitenden Metamorphose stetig wechselnde in ihrem aktuellen Gehalt. Da man von keinem Individuum sagen kann, daß es die ideell mögliche Maximalgrenze seiner Lebensdauer erreicht habe, oder während seines Lebens alle ideell in ihm schlummernden Möglichkeiten vollständig ausgelebt und zur Entfaltung gebracht habe, so wird auch jede Individualidee als Entfaltungsmöglichkeit weit reicher und umfassender sein als die Summe aller von ihr durchlaufenen Aktualität; also auch hierin stimmt die Individualidee mit der Gattungsidee überein.

Fragen wir uns nun, was die jeweilige aktuelle Gattungsidee sei, so können wir darauf keine andere Antwort geben als: die Summe aller jeweilig aktuellen Individualideen, welche zu dieser Gattung gehören; fragen wir uns, was die ewige Gattungsidee sei, so lautet die Antwort: die Summe aller ewigen Individualideen der Gattung, sowohl derjenigen, welche im Lebenslauf der Gattung zur Aktualisierung gelangen, als auch derjenigen, welche bloße ideale Möglichkeiten zu bleiben bestimmt sind, weil die Bedingungen niemals eintreten, für welche sie logisches Postulat sein würden. Wir müssen aber zu diesen Definationen hinzufügen: die genannte Summe abzüglich des bloß Individuellen, das zwar nicht im Widerspruch mit der Gattungsidee stehen darf, aber auch nicht durch dieselbe logisch gefordert ist. Hier tritt nun der Punkt zutage, wo die Abstraktheit der Gattungsidee im Vergleich zu der Summe der Individualideen einleuchtet. Das Bestimmende für die Wirklichkeit und ihre konkreten Erscheinungsformen ist die Summe der Individualideen mit ihrer absoluten Konkretheit und restlosen Durchbildung der Form bis ins kleinste; die Gattungsidee ist nur eine abstrakte logisch ideale Bestimmtheit an diesem Komplex von Individualideen. Bei dem diskursiven logischen Nachdenken des Naturprozesses ist

Digitized by Google

der Mensch darauf angewiesen, vom Abstraktesten zum minder Abstrakten fortschreitend allmählich auch das Konkrete annähernd zu durchdringen; im unbewußten logischen Weltprozeß aber ist das absolut Konkrete das unmittelbar ideell Postulierte und demgemäß Realisierte und die abstrakten Qualitäten desselben sind nur aufgehobene implizite Momente *in* ihm und *an* ihm, die ebensosehr der *idealen* wie der realen Selbständigkeit entbehren.

Alle Individuen in der Welt sind untereinander bis zu einem gewissen Grade gleich, und bis zu einem gewissen Grade ungleich; die größere oder geringere Gleichheit derselben gibt jene logisch abstrakten idealen Ausschnitte, die sich über räumlich und zeitlich weit voneinander getrennte Realitäten erstrecken, und die man je nach ihrem Verhältnis zu den restierenden Unterschieden als Ordnungen, Familien, Gattungen, Arten, Unterarten, Varietäten, Rassen usw. bezeichnet. Je reicher der ideale Gehalt eines Individuums und der ihm ähnlichen Individuen ist, desto größer und bedeutungsvoller werden bei einem gleichen Grade von Gleichheit die individuellen Reste sein; je ärmer der ideale Gehalt eines Individuums und der ihm ähnlichen Individuen ist, desto dürftiger und bedeutungsloser werden bei einem gleichen Grade von gattungsmäßiger Gleichheit die restierenden individuellen Besonderheiten sein. So kommt es, daß innerhalb einer einzigen Menschenrasse die seelischen individuellen Unterschiede größer sind, als z. B. die seelischen Unterschiede verschiedener Gattungen derselben Ordnung bei niederen Tieren. Aber diese Verschiedenheit zwischen dem Grade des Unterschiedes bei höheren und niederen Geschöpfen ist keine zufällige, sondern selbst eine logisch geforderte, und selbst bei den niedrigsten Moneren oder Bakterien bleibt das principium indiscernibilium in Kraft. Überall ist die Gattungsidee nichts als eine Abstraktion von dem konkreten *Komplex der Individualideen*, gleichviel in welchem Verhältnis die Gleichheit und Verschiedenheit derselben zueinander steht.

c) *Die Individualidee als mikrokosmische Partialidee*

Der diskursiv logische Fortgang von der abstrakten Gattungsidee zu dem konkreten Komplex der konkreten Individualideen ist ein ganz ähnlicher Schritt wie derjenige von der abstrakten aktiven Zweckmäßigkeit des irgendwie Lebendigen überhaupt zu dem bestimmten Zweckkomplex der Gattungsidee. Die relative Abstraktheit der Gattungsidee entzog sich nur dadurch zunächst dem Blicke, daß sich als sinnlicher Repräsentant derselben das Gattungsideal in seiner scheinbar konkreten Singularität unterschob. Man darf sich aber durch diese Singularität des Ideals nicht täuschen lassen, und wird es nicht, sobald man des Unterschiedes zwischen sinnlichem Ideal und übersinnlicher Idee eingedenk bleibt. Während das Gattungsideal als Repräsentant der ganzen Gattung fungieren kann, fehlt es an einem solchen sinnlichen Repräsentanten für die einheitliche Totalität der gattungsmäßigen Individuen; dieser Komplex als solcher kann deshalb nicht in den ästhetischen Schein eingehen, und bleibt außerhalb des Gebiets des Schönen.

Digitized by Google

Dem Schönen gehört nur das einzelne Individuum als solches an, das nur einen Teil jenes konkreten Komplexes darstellt. Insofern scheint auch das Individuum wieder etwas Herausgeschnittenes, von der absolut-konkreten Idee Abgelöstes und insofern Abstraktes zu sein; es ist nur eine Partialidee, d. h. ein unvollständiges Stück einer umfassenderen Idee. Das ist unbestreitbar; aber diese Schwierigkeit hängt eben mit der Abhängigkeit des Schönen vom ästhetischen Schein zusammen, und läßt sich außerdem, wie wir sehen werden, bis zu einem gewissen Grade ideell überwinden, während sie sinnlich unüberwindlich ist. Daneben aber ist zu beachten, daß die Partialidee, welche wir an der Individualidee besitzen, doch nicht in dem engeren Sinne des Wortes abstrakt ist, wie die Gattungsidee es ist, nämlich so, daß sie sich über viele zeitliche und räumlich getrennte Individuen erstreckte. Vielmehr ist die Individualidee nur in dem konkreten Sinne Partialidee, daß sie einen räumlich und zeitlich geschlossenen, kontinuierlich in sich zusammenhängenden Ausschnitt aus einem größeren Ganzen darstellt, in welchem das der Idee nach Zusammengehörige und der Idee nach Untrennbare und Unteilbare auch als raumzeitliche Einheit des Daseins einerseits und als seelische Einheit des Bewußtseins und Selbstbewußtseins andererseits zur Erscheinung zu kommen bestimmt ist. Damit ist aber die Grenze der Konkreszenz erreicht, deren die sinnliche Auffassung überhaupt fähig ist; was darüber hinausgeht, die umfassende Einheit des konkreten Daseins oder der Makrokosmus, muß objektiv betrachtet als eine höhere Stufe der Konkreszenz anerkannt werden, aber subjektiv ist zu dieser Anerkennung nicht mehr die sinnliche Anschauung, sondern nur noch die abstrakte diskursive Reflexion befähigt.

Es gehört zum Wesen der Individualität, daß sie eine sich stufenweis gliedernde ist, daß also jedes bestimmte Individuum Individuen niederer Ordnung unter sich befaßt und von Individuen höherer Ordnung unter sich befaßt wird. Die Individuen niedrigster Ordnung, welche einfach sind und keine Individuen mehr unter sich befassen, entziehen sich ebensosehr unserer Anschauung, wie das Individuum höchster Ordnung, das kein höheres mehr über sich hat. Nur diejenigen Ordnungen der Individualität, welche in der Mitte liegen zwischen den Atomen und dem Makrokosmus sind unserer sinnlichen Auffassung zugänglich, und auch diese keineswegs alle. Die Individuen höherer Ordnung sind wohl zu unterscheiden von den Gattungen; letztere sind unwirkliche und unselbständige Abstraktionen, erstere sind Realitäten. Moleküle, Plastiden, Zellen, Organe, Organsysteme, Individuen im gewöhnlichen Sinne, Stöcke, Tierstaaten, Familien, Gemeinden, Staaten, Reiche und Staatenbünde, Planeten, Sonnensysteme, Weltlinsen usw. sind lauter Realitäten, die einander unter- und übergeordnet sind, und sich mit dem abstrakten System der Gattungen und Arten teils nur berühren, teils durchkreuzen. In der höchsten Individualidee müssen die Ideen aller Individuen niederer Ordnungen enthalten sein, d. h. in der absolut-konkreten Weltidee müssen alle Individualideen der Welt mitbefaßt sein. Und zwar müssen in der ewigen Weltidee als bloß idealer Entfaltungsmöglichkeit alle möglichen ewigen Individualideen als bloß ideale Entfaltungsmöglichkeiten und konditionale logische Postulate beschlossen sein; in der jeweilig aktuellen

Digitized by Google

Weltidee aber müssen alle jeweilig aktuellen Individualideen aller Ordnungen als ihre idealen Momente oder Partialideen enthalten sein.

Dabei ist auch hier das Ganze das Prius der Teile, das absolut Konkrete das Bestimmende für die in ihm beschlossenen idealen Glieder. Jede Individualidee mittlerer Ordnung ist der Individualidee höchster Ordnung darin ähnlich, daß sie das gleiche Verhältnis gegen die von ihr umspannten und als ideale Glieder in ihr beschlossenen Ideen niederer Ordnung zeigt; außerdem aber weist sie über sich hinaus auf die Individualidee nächsthöherer Ordnung, von welcher sie Glied ist, und so indirekt zuletzt auf die Weltidee. Jede Individualidee ist also einerseits Abbild der Weltidee im kleinen, andererseits gliedliche Hindeutung auf die einheitliche ideale Totalität, in welcher sie Glied ist, und aus der Gliedschaft, in welcher sie ihre ideale Bestimmtheit schöpft. Beide Arten der Beziehung an den Makrokosmus faßt man unter der Bezeichnung „Mikrokosmus" zusammen. Jede Individualidee ist also einerseits Partialidee, und insofern nicht absolut-konkrete Idee, und ist andererseits mikrokosmische Idee, und besitzt in ihrer mikrokosmischen Beschaffenheit das Mittel zur ideellen Überwindung ihrer Partikularität.

Jede Individualidee wird ihre Partikularität als Partialidee und ihren Mangel an absoluter Konkretion um so weniger empfinden lassen, je mikrokosmischer sie ist, und je deutlicher in ihrem ästhetischen Schein ihre mikrokosmische Beschaffenheit in die Augen springt. Nun ist es aber klar, daß die Individualidee ein um so ähnlicheres Abbild des Makrokosmus in ihren Beziehungen zu den Individualideen niederer Ordnungen sein kann, einer je höheren Stufe in der Stufenordnung des Individuellen sie selbst angehört; denn um so mehr Ordnungen von Individuen und eine desto größere Gesamtzahl von Individuen niederer Ordnungen wird sie unter sich befassen. Ebenso ist es klar, daß eine Individualidee um so deutlicher durch ihre Gliedschaft auf die Weltidee hindeuten wird, einer je höheren Stufe der Individualität sie angehört; denn da jede zunächst nur Glied an einer Individualidee höherer Ordnung ist, so deutet sie unmittelbar nur auf diese und erst mittelbar auf die Weltidee hin, und diese Vermittelung wird um so mehr abgekürzt, einen je höheren Platz sie selbst in der Stufenordnung einnimmt. Andererseits hängt aber die ästhetische Wirkung, welche die Erscheinung einer Individualidee auszuüben vermag, nicht allein von dem Grade ihrer mikrokosmischen Beschaffenheit ab, sondern auch von dem Grade der Möglichkeit, dieselbe sinnlich aufzufassen. In letzterer Hinsicht sind nun aber die mittleren Ordnungen der Individuation günstiger gestellt als diejenigen, welche der unteren und der oberen Grenze der Individuation näherstehen. Moleküle, Plastiden und Zellen entziehen sich ebenso durch ihre Kleinheit der sinnlichen Anschauung wie größere Gemeinden, Staaten, Planeten, Sonnensysteme und Weltlinsen durch ihre Größe und Ferne sich der Überschaubarkeit entziehen. Es bleiben demnach die Organe, Organsysteme, Individuen im engeren Sinne, Stöcke, Tierstaaten und Familien übrig als diejenigen Ordnungen der Individualität, welche anschaulich und ausreichend mikrokosmisch zugleich sind.

Im Pflanzenreich ist es hier entschieden der Stock, der den Individuen im engeren Sinne den Rang abläuft, weil er um so viel mikrokosmischer

Digitized by Google

ist; im Tierreich ist es der Tierstaat oder, da die Tierstaaten nur bei niederen Tieren eine größere Ausbildung zu erlangen pflegen, die monogamische oder polygamische Familie, worin die Individualidee den Gipfel der mikrokosmischen Beschaffenheit erreicht. In der Menschheit ist es ebenfalls teils die Familie (man denke an die unerschöpfliche ästhetische Wirksamkeit der Darstellungen aus dem heiligen und profanen Familienleben), teils die Gruppen, welche als sinnlich überschaubare Vertreter von Staat, Kirche und Gesellschaft auftreten und uns die Beziehung der Individuen zu diesen unanschaulichen Individuen höherer Ordnung versinnlichen. Daneben behauptet auch die Individualidee des einzelnen Menschen ihr Recht, weil ihre mikrokosmische Beschaffenheit für sich allein schon zur Überwindung der Partikularität ausreicht, und weil namentlich die geistige Bedeutung des Makrokosmus unter Überspringung der natürlichen Individuen höherer Ordnung (Planeten, Sonnensysteme, Weltlinsen und des materiellen Universums) sich deutlich in ihr widerspiegelt.

Wenn das materielle Universum mit all seinen natürlichen Gliederungen letzten Endes nur ebenso bloßes Mittel für das Zusichselberkommen des Geistes ist, wie die unorganische Natur Mittel für die Entstehung der organischen, dann ist es schließlich von allen uns bekannten Lebewesen nur der Mensch, der auf diesen tiefsten Kern der makrokosmischen Idee mikrokosmisch hinweist, und darum ist es auch der Mensch und die unerschöpfliche Vielheit der menschlichen Individualideen, welche den höchsten Inhalt des Schönen abgeben. Die Beziehung des Menschen auf die Familie, die Gesellschaft, den Staat und die Kirche dient unter diesem tieferen geistigen Gesichtspunkt nur dazu, die latenten geistigen Eigenschaften des Menschen in die sinnliche Erscheinung treten zu lassen, um sie so in den ästhetischen Schein einzuführen. Es mag sein, daß es auf anderen Planeten anderer Sonnensysteme Geschöpfe höherer Art gibt als den Menschen, welche dem tiefsten Kern der makrokosmischen Idee noch näherkommen; jedenfalls sind dieselben für unsere Kunst unverwendbar, weil uns die sinnliche Anschauung derselben fehlt. Wenn somit für uns die menschlichen Individualideen der höchste Inhalt des Schönen bleiben müssen, so darf man darin eine Folge der Beschränktheit unseres irdischen Standpunktes sehen, aber nimmermehr darf man verkennen, daß diese Ideen wegen ihrer mikrokosmischen Beschaffenheit wirklich objektiv geeignet sind, ein ganz hervorragender und in hohem Maße ausreichender Inhalt des Schönen zu sein, und nicht bloß vom subjektiv anthropologischen Standpunkt dazu geeignet scheinen. Innerhalb des Kreises der menschlichen Individualideen werden wiederum diejenigen den geeignetsten Inhalt des Schönen bieten, welche am meisten mikrokosmisch sind und insbesondere am tiefsten auf den geistigen Kern der makrokosmischen Idee, auf das Zusichselberkommen des Geistes und seine Erlösung, eingehen.

d) Das Schöne als Mysterium

Wir hatten in unserem diskursiv logischen Aufsteigen von den abstrakteren Gestalten der Idee zu den relativ konkreteren gesehen, wie von der rein quantitativen mathematischen Idee der Fortgang zu der schon mehr

Digitized by Google

qualitativ-quantitativen dynamischen Idee, von dieser zu der teleologischen Idee, und innerhalb der letzteren von der abstrakten Teleologie der Lebendigkeit durch die schon minder abstrakte (weil einen Zweckkomplex in sich schließende) Gattungsidee zu der relativ konkreten individuellen Partialidee und von dieser endlich zu der absolut konkreten universellen Totalidee führt, welche letztere aber als solche schon außerhalb des Bereiches der Ästhetik fällt. Auch die Weltidee ist letzten Endes nichts als eine teleologische Idee, und insofern die logische Idee in höchster Gestalt, nämlich in ihrer universellen Anwendung auf das Unlogische (nicht mehr bloß auf ein Unlogisches oder auf etwas Unlogisches); sie ist die allein wahre, weil allein konkrete Gestalt der Idee, und alle abstrakteren Stufen der Idee, welche wir bei diesem diskursiv-logischen Aufsteigen durchwanderten, sind nur entweder abstrakte Qualitäten oder einseitige Ausschnitte aus der einen Totalidee des Makrokosmus. So ist auch alle Teleologie in den Partialideen letzten Endes nur eine durch die Gliedschaft in der Totalidee bestimmte und in der teleologischen Bedeutung ihrer partiellen Mittelzwecke durch die Abhängigkeit vom Universalzweck bedingte. Aber weil unser Verstand nicht ausreicht, um die Totalidee und deren Universalzweck sicher und zweifellos zu erfassen und klar zu überschauen, oder gar die Partialideen mit ihren Individualzwecken deduktiv aus jenen abzuleiten, darum sind wir vielmehr auf die induktive Erfassung der Partialideen und auf das gleichsam bruchstückweise oder lokale Verständnis ihrer Individualzwecke angewiesen.

Die Logizität der Idee, die uns in den abstraktesten Stufen so leicht verständlich war, weil sie auf einen so abstrakten Abschnitt der Totalidee konzentriert war, diese Logizität der Idee, die auf der abstraktesten Stufe der teleologischen Idee noch einmal recht hell aufleuchtet, verdunkelt sich für unser abstraktes Denken auf den höheren Stufen der teleologischen Idee in fortschreitendem Maße, und man kann sagen, je deutlicher die Idealität des Inhalts des Schönen für das Bewußtsein hervortritt, desto undeutlicher tritt dessen Logizität für dasselbe zurück. Je höher und konkreter die Stufe der Idee ist, welche uns im ästhetischen Schein entgegentritt, desto schwerer wird es uns, ihre teleologische Bestimmtheit und Bedeutung unmittelbar zu erkennen oder uns dieselbe mittelbar, d. h. durch Konkreszenz aus abstrakteren und darum leichter verständlichen Gestalten der Zweckmäßigkeit begreiflich zu machen, desto mehr sind wir auf das schon in den abstraktesten Stufen nicht zu entbehrende unbewußte, ahnungsvolle, gefühlsmäßige implizite Erfassen des unbewußten, dem ästhetischen Schein immanenten Ideengehalts angewiesen. Mit anderen Worten: je höher und konkreter das Schöne ist, desto mysteriöser wird es für uns, desto mehr wird die klare verstandesmäßige Einsicht in die Logizität des idealen Gehalts, die bei den niedrigsten Stufen des Formalschönen noch ein verhältnismäßig breites Feld offen hat, von jenem letzten Mysterium verschlungen, welches nun einmal in nicht abzuleugnender Weise für das Bewußtsein in dem unbewußten Erfassen des unbewußten Ideengehalts liegt. Das Letzte und Tiefste im Schönen, der springende Punkt, der es zum Schönen macht, ist überall und auf allen Stufen ein Mysterium, auch auf denen der dürftigsten formalen Schönheit, und darum ist der Anspruch irgendwelcher Ästhe-

Digitized by Google

tik, die Erklärung des Schönen erschöpfen zu wollen, unter allen Umständen ein Symptom davon, daß das Problem des Schönen und sein im Mysterium liegendes Wesen noch gar nicht verstanden ist.

Je höher das Schöne steht, desto tiefer versinkt es in dieses Mysterium; je konkreteren Individualideen, je größeren Aufgaben es sich zuwendet, je tiefere künstlerische Lösungen es für dieselben bietet, je tiefer es in den Universalzweck und die letzten Ziele des Geisteslebens eindringt, und je mächtigere ästhetische Wirkungen es demgemäß hervorbringt, desto mysteriöser und unerklärlicher wird es für die ästhetische Reflexion und das rationelle diskursive Begreifen des Bewußtseins, desto entschiedener wird aber auch das Gefühl des Beschauers von diesem mysteriösen Charakter des Schönen und das Gefühl desselben, daß gerade in diesem Mysterium der tiefste und letzte Grund seiner Wirksamkeit liegt. Das Wort „Mysterium" bezeichnet aber nichts anderes, als daß der entscheidende Punkt des ästhetischen Prozesses im Unbewußten liegt, und das Anwachsen des Gefühls für die Stärke und Tiefe dieses Mysteriums ist gleichbedeutend mit dem Anwachsen der Ahnung davon, daß das Wesentliche des Schönen in der unbewußten Perzeption eines dem ästhetischen Schein unbewußt immanenten Gehalts liegt. Wohl bietet absolut genommen das höhere Schöne auch der ästhetischen Reflexion mehr Stoff zur diskursiven rationellen Betätigung als das niedere, aber relativ im Verhältnis zu dem unerklärlichen mysteriösen Rest wird der begreifliche Teil des Schönen um so kleiner, je höher das Schöne steht, und — was noch mehr sagen will — der begreifliche Anteil wird im Verhältnis zu dem mysteriösen immer unwichtiger und — selbst ästhetisch genommen — gleichgültiger. Nicht nur immer breiter und größer, sondern auch immer schwerwiegender und bedeutungsvoller wird der durch den unbewußten Vorstellungsgehalt der ästhetischen Scheingefühle vermittelte ideale Kern des Schönen, und darum ist es nicht zufällig, sondern ganz wesentlich für das Schöne, daß das Maß der von ihm erregten ästhetischen Scheingefühle mit der Höhe seiner Schönheit wächst, bei der mikrokosmischen Individualidee am höchsten wird, und innerhalb der letzteren wieder um so höher steigt, je makrokosmischer ohne Schädigung der sinnlichen Scheinhaftigkeit die Individualidee ist, je enger insbesondere ihre Beziehungen zum absoluten Weltzweck sind. Daß die Steigerung des Mysteriums zugleich eine Steigerung der unbewußten Logizität im Schönen ist, das tritt erst in den höchsten Modifikationen des individuell Schönen, im Komischen, Tragischen und Humoristischen wieder zutage, indem in ihnen der Kampf des Logischen mit dem Unlogischen und die Überwindung des letzteren durch das erstere ausdrücklich als solcher zum Inhalt des Schönen wird.

Wo die Darstellungsmittel des Künstlers noch nicht, aber die der Kunst nicht mehr ausreichen, um das Mysterium adäquat durchscheinen zu lassen, da griff man zum Symbol, d. h. statt der Sache selbst zu einem aus anderer Sphäre entlehnten Bilde oder Gleichnis, das aber mit Hilfe geläufiger Vorstellungsassoziationen auf das eigentlich Gemeinte hindeutet und so zum Sinnbild wird. Das Symbol ist also immer nur Notbehelf eines kindisch lallenden oder greisenhaft stammelnden Unvermögens, sei es in archaistischen Kunstepochen, sei es, wo eine Kunst die Grenzen ihrer Ausdrucksmittel zu

Digitized by Google

überschreiten bestrebt ist. Eine reife und ihrer Grenzen sich bewußte Kunst soll das Symbolische möglichst vermeiden, indem sie sich auf die ihr lösbaren Aufgaben beschränkt, diese aber auch mit adäquaten Darstellungsmitteln bewältigt.

e) Idee, Charakter und Physiognomie

Da wir auf induktive Erfassung der uns im ästhetischen Schein entgegentretenden Individualideen angewiesen sind, so ist es wichtig zu verstehen, was der unmittelbarste empirische Repräsentant der Individualidee sei. Dies ist der Charakter. Die Individualidee verhält sich zum Individualcharakter wie die Gattungsidee zum Gattungscharakter. Der Charakter ist die Summe der Reaktionsweisen auf alle möglichen Motive; die Idee ist der Zweckkomplex, welcher darüber bestimmt, ob und in welchem Sinne die herantretenden Vorstellungen zu Motiven für das Handeln werden. Aus der Art, wie ein Individuum unter gegebenen Umständen handelt, erkennt man seinen eigentümlichen Reaktionsmodus auf die gegebenen Motive, d. h. seinen Charakter; aus diesem Reaktionsmodus erkennt man den Zweckkomplex, welcher bestimmt, daß diese Vorstellungen stark, jene schwach als Motive wirken, diese in dem einen, jene in dem anderen Sinne Motivationskraft entfalten. Wie der Gattungscharakter bestimmt ist durch den Zweckkomplex, welchen wir als Gattungsidee bezeichneten, so der Individualcharakter durch den Komplex aller eigentümlichen und besonders gearteten Zwecke des Individuums in ihrem relativen Stärkeverhältnis. Dieser Zweckkomplex umschließt alle objektiven teleologischen Aufgaben des Individuums, sofern sie in dessen supraindividuellen Instinkten, Trieben und Gesinnungen Ausdruck finden, und alle subjektiven individuellen Zwecke desselben, sofern sie unbewußterweise als Mittel für die Vollbringung der objektiven Zwecke dienen, oder auch negativ stimulierend in den objektiven teleologischen Prozeß eingreifen.

Dieser Zweckkomplex enthält sowohl bei der Gattungsidee als auch bei der Individualidee noch mehr, als im Charakter zutage tritt, nämlich auch den Plan des organischen Bildens, Erhaltens, Wiederherstellens usw., kurz das gesetzmäßige Formprinzip für alle unwillkürlichen auf den Körper bezüglichen Funktionen, bei denen von Motiven im gewöhnlichen Sinne des Worts und darum auch von Charakteräußerung nicht die Rede sein kann. Der organische Leib ist nicht eine Wirkung des Charakters, obwohl er ihm (von Störungen und Hemmungen abgesehen) sowohl bei der Gattung als beim Individuum konform ist; sondern der organische Leib ist darum dem Charakter konform, weil beide koordinierte Ausflüsse desselben einheitlichen Zweckkomplexes, der Idee, sind. Darum sind auch beide geeignet, um von ihnen aus die Idee induktiv zu erschließen; der Gesichtseindruck des organischen Leibes und die Beobachtung der Reaktionsweisen auf die herantretenden Motive der verschiedensten Art, oder Physiognomie und Charakter, ergänzen und unterstützen einander in dem Erschließen der Idee (sowohl bei der Gattungsidee als auch bei der Individualidee). Wo nur die Physiognomie im weitesten Sinne gegeben ist (wie in der bildenden Kunst), da schließt man aus derselben unwillkürlich auf einen bestimmten Charakter;

Digitized by Google

und wo nur der Charakter gegeben ist (wie in der Dichtkunst), da stellt die Phantasie sich unwillkürlich eine bestimmte ihm physiognomisch entsprechende Gestalt vor. Die Physiognomie hat den Vorzug, simultane Versinnlichung der Individualidee mit einem Schlage zu sein; der Charakter hat den Vorzug, tiefer in das Wesen der Individualidee einzuweihen und dasselbe sicherer in seiner geistigen Bestimmtheit erfassen zu lassen*). Am vollständigsten gelingt die Erschließung der Individualidee, wo Physiognomie und Charakter einander ergänzen (z. B. in der Aufführung eines Dramas).

f) Das individuelle Ideal

Wir sahen bei der Gattungsidee die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Idee und Ideal und haben dieselbe auch bei der Individualidee festzuhalten. Wie man das abstrakte Gattungsideal als Einheit des idealischen physiognomischen Gattungstypus mit dem idealischen Gattungscharakter bezeichnen konnte, so auch das konkrete individuelle Ideal als Einheit des idealischen physiognomischen Individualtypus mit dem idealischen Individualcharakter. Schon das abstrakte Gattungsideal nahm durch die Vielheit der Ideale infolge des simultanen und sukzessiven Polymorphismus einen gewissen Anlauf zu relativer Konkreszenz, welcher durch Berücksichtigung des Unterschiedes der Unterarten, Varietäten, Spielarten, Rassen, Nationalitäten usw. in immer engere Besonderungen führt. Rechnet man beim Menschen nur sechs Altersstufen (was kaum ausreicht), so gibt das für die beiden Geschlechter schon zwölf Gattungsideale; diese Zahl verfünffacht sich durch Berücksichtigung der Rassen, während die Vervielfachung durch Berücksichtigung der Nationalitäten gar nicht mehr zu zählen ist. Sowie man aber soweit gegangen ist, muß man erkennen, daß die Unterschiede des Typus, welche innerhalb derselben Nation sich durch Verschiedenheit des Stammes, der Provinz, der heimatlichen Bodenbeschaffenheit, der Sitten, des Standes und des Berufs ergeben, weit größer sind als die Unterschiede der Nationaltypen benachbarter Völker voneinander.

Versucht man, allen diesen Besonderungen Rechnung zu tragen, immer noch unter Festhaltung des Anspruchs, allgemeine Typen oder generelle Ideale aufzustellen, so muß man weiter einsehen, daß die so erhaltenen Provinzialtypen, Lokaltypen, Standestypen, Berufstypen usw. oft genug überwogen werden von der Verschiedenheit der Familientypen innerhalb desselben Berufs und Standes in derselben Gegend, und daß endlich die Verschiedenheit der Familientypen überboten wird von der Verschiedenheit der Individuen innerhalb derselben Familie. So drängt jeder Versuch einer Aufstellung von generellen Idealen zu immer konkreterer Besonderung und gelangt nicht eher zur Ruhe, als bis dieses Konkreszenz-Streben bei seinem natürlichen Endpunkt, dem konkreten oder individuellen Ideal angekommen ist. Je mehr eine Kunst befähigt ist, diesen Konkreszierungsprozeß bis zu

*) Wer hinter dem empirischen Individualcharakter noch einen intelligiblen annimmt, kann gar nicht umhin, denselben mit der Individualidee, als dem Inhalt des Individualwillens, zu identifizieren, beweist aber eben damit die Überflüssigkeit dieser Begriffseinschiebung.

Digitized by Google

Ende durchzuführen, desto mehr wird sie dazu fähig sein, dauernd ihre Herrschaft über die fortschreitende Menschheit zu behaupten; je mehr eine Kunst durch die Beschaffenheit ihres ästhetischen Scheins genötigt ist, sich mit einem gewissen unvollständigen Grade von individueller Konkretion zu begnügen und mit einem Reste von abstrakter Generalität behaftet zu bleiben (z. B. Plastik, stumme Mimik, in geringerem Maße auch plastische Epik), desto mehr wird ihre Bedeutung im Fortschritt des ästhetischen Bewußtseins der Menschheit zurücktreten und konkreteren Künsten Platz machen müssen.

Jedes individuelle Ideal muß notwendig auch Züge des Gattungsideals an sich tragen, ebenso Züge des Geschlechtsideals, des Altersstufenideals, des Rassenideals, des Nationalideals, des Provinzial- und Heimatideals, des Standes- und Berufsideals, des Familienideals usw., die bestimmte Art der Mischung und gegenseitigen Beschränkung dieser relativ generellen Züge wird durch die konkrete Eigentümlichkeit der Individualidee bestimmt sein. Aber das individuelle Ideal kann auch nicht bloß eine bestimmte Zusammensetzung dieser generellen Züge sein, sondern dasselbe, was das eigentümliche Mischungsverhältnis bestimmt, das bestimmt auch die konkrete Eigentümlichkeit des individuellen Ideals, mit welcher dasselbe alle diese generellen Züge *überragt* und etwas *Neues*, Originelles, so noch nie Dagewesenes zu ihnen *hinzufügt*. Die Originalität und Konkretheit des individuellen Ideals liegt weder in dem bloßen Mischungsverhältnis der generellen Züge, noch in einem sich Hinwegsetzen über alle Gattungsmerkmale, sondern in der individuellen Einzigkeit *innerhalb* der Schranken des Generellen. Das Hinausspringen über die Grenzen des Gattungsmäßigen gäbe nicht Eigenartigkeit, sondern Absonderlichkeit, nicht gesetzmäßige Konkretheit, sondern Abnormität, nicht Originalität, sondern Monstrosität; solche entspringen aber aus krankhaften Störungen oder Hemmungen der Entwickelung, sind also allemal in ihrer Abnormität auch ideewidrig, d. h. das Gegenteil von ideegemäß oder idealisch.

Idealisch kann nur eine von Hemmungen und Störungen freie, oder doch ohne Rest über dieselben Herr werdende Ausgestaltung der Idee sein; Hemmungen und Störungen der Realisation der Individualidee sind aus dem Gesichtspunkt dieser letzteren ideewidrige Zufälligkeiten, wenn sie auch vom Standpunkt der Ideen niederer Stufe oder vom Standpunkt der dieselben einschließenden Weltidee betrachtet, logische Notwendigkeiten sein mögen und sein müssen. Wenn diese relativen Zufälligkeiten dazu führen, das Individuum zur abnormen Monstrosität zu machen, so ist ihr Ergebnis ein in bezug auf die Realisation dieser Individualidee negatives, insofern das Individuum dadurch ideewidrig und mehr oder weniger unbrauchbar oder gar störend als Glied im teleologischen Stufenbau des Kosmos wird. Wenn die Zufälligkeiten nur zu geringeren Abweichungen der Wirklichkeit von dem Gattungsideal führen, denen man keine negative Bedeutung beimessen kann, so haben sie doch als solche auch keine positive Bedeutung, und sind darum ohne positiven ästhetischen Wert. Sie können niemals konstituierende Züge des individuellen Ideals in seinem Unterschiede vom Gattungsideal werden, sondern gehören nur der relativ zufälligen Wirklichkeit des individuellen Daseins an; trotzdem werden sie oft genug, bloß weil sie auch indivi-

Digitized by Google

duell sind, mit jenen positiv bedeutungsvollen Unterschieden des Individuums vom Gattungsideal verwechselt, welche aus Besonderheit der teleologischen Aufgaben und Befähigungen des Individuums erwachsen. Insoweit dagegen die Ästhetik das Zufällige am Individuellen oder das individuell Zufällige als ästhetisch bedeutungslos durchschaut hat und von dem ästhetisch Bedeutungsvollen am Individuum zu unterscheiden bemüht ist, fällt sie gar leicht in den abstrakt-idealistischen Irrtum zurück, als ob das Bedeutsame am Individuum nicht das Individuelle, sondern das Gattungsmäßige wäre.

Beiden Irrtümern gegenüber ist zu betonen, daß zwar das individuell Zufällige ästhetisch bedeutungslos, weil nicht dem individuellen Ideal, sondern nur der individuellen Wirklichkeit angehörig, ist, daß aber das gattungsmäßig Schöne, soweit es am individuellen Ideal sich vorfindet, nur erst zu dem *formal* Schönen daran gehört, oder sich als relative Form zu der Individualidee als Inhalt verhält, und daß das konkret Schöne oder individuell Schöne im Unterschied von dieser relativ formalen Schönheit der ihm mehr oder weniger anhaftenden gattungsmäßigen Züge allein das *mikrokosmisch* Individuelle ist. Das Mikrokosmische am Individuellen ist, wie oben gezeigt, das Durchscheinen seiner doppelten Beziehung zum Makrokosmus als Abbild desselben und als gliedliche Hindeutung auf denselben; hierin allein liegt das positiv Bedeutsame des individuellen Ideals, weil in diesen Beziehungen seine teleologische Stellung im Verhältnis zu den Individuen sowohl niederer als höherer Ordnung, sein logisch bestimmter Platz im makrokosmischen Stufenbau, kurz sein Wert als Versinnlichung der Individualidee (oder des individuellen Zweckkomplexes) zu suchen ist. Wenn man das konkrete individuelle Ideal „typisch" nennt, so meint man damit in der Regel, daß es „mikrokosmisch" sei, oder diesen bedeutungsvollen teleologischen Zusammenhang mit dem Weltganzen in individuell bestimmter Weise erschließt. Diese Bezeichnung „typisch" führt aber leicht irre, weil sie auf das Gattungsideal angewandt in der Regel nur bedeutet, daß das Ideal als singulärer ästhetischer Schein doch generell in seiner Bedeutung sei. Typisch im eigentlichen Sinne dieses Worts ist das individuelle Ideal nur insofern, als es *nicht bloß* individuell ist, sondern auch wesentliche Züge des Gattungsideals an sich trägt. So ist z. B. die demütige, fromme Ergebung und siegreiche Weltüberwindung in einem Christusbilde typisch, sofern sie generell bedeutungsvoll ist und für jeden Menschen die Aufforderung zur Nachfolge enthält, aber sie ist konkret individuell und insofern nicht typisch, als es die Demut des Gottes in menschlicher Hülle, und zwar dieses spezifischen Gottmenschen Jesus Christus ist, welche in dem Ideal versinnlicht ist, und welche so nur einmal als existierend und über jede Nachfolge erhaben gedacht werden darf.

Wäre nicht das relativ Zufällige in der individuellen Wirklichkeit, so gäbe es gar keinen Unterschied zwischen dieser und dem individuellen Ideal. Das Zufällige aber ist ein solches immer nur aus dem beschränkten Gesichtspunkt einer Individualidee, sofern die Individualideen gleicher und niederer Stufe mit ihr konkurrieren und kollidieren und dadurch ihrer reinen adäquaten Selbstverwirklichung Hemmungen und Störungen bereiten. Für die

Digitized by Google

höchste Individualidee, die makrokosmische Idee, welche alle Individualideen niederer Stufen in sich schließt und keine von gleicher Stufe neben sich hat, also absolute Idee ist, kann es darum auch keinen Unterschied von Ideal und Wirklichkeit geben, weil die gesamte Weltwirklichkeit in jedem Augenblick des Prozesses nichts anderes ist als die Realisation der Idee selbst, für welche hemmende oder störende Faktoren nicht existieren. Dieses Zusammenfallen von Ideal und Wirklichkeit beim Makrokosmus ist nun zwar unmittelbar genommen ästhetisch gleichgültig, da es keinen ästhetischen Schein des Makrokosmus gibt; wohl aber wird es mittelbar von Bedeutung, indem die unmittelbare ästhetische Forderung, daß der ästhetische Schein adäquate Versinnlichung der Individualidee sei, noch dadurch bestätigt und bestärkt wird, daß der individuelle ästhetische Schein durch möglichste Übereinstimmung von Ideal und Wirklichkeit dem bei dem Makrokosmus bestehenden Verhältnis ähnlicher, d. h. um so mikrokosmischer wird. Aber es wäre eine Umkehrung des wahren Sachverhalts, wenn man dasjenige, was bloß eine mittelbare, hinterdreinhinkende Bestätigung ist, zum eigentlichen Grunde machen wollte, d. h. die Forderung, daß der ästhetische Schein idealisch sein solle, daraus ableiten wollte, daß der Makrokosmus idealisch ist, und die Individualidee als mikrokosmische ihm auch darin ähnlich sein solle.

Das individuelle Ideal bleibt nicht nur in der Natur, sondern auch in der Kunst unerreicht und unerreichbar, gerade ebenso wie das Gattungsideal; das erstere ist sogar noch viel schwerer zu erreichen als das letztere, weil es ungleich tiefer und reicher und darum schwerer auszuschöpfen ist. Auch dem individuellen Ideal kommt man dadurch näher, daß man die Hemmungen und Störungen der natürlichen oder kunstwerklichen Realität, welche man als solche erkennt oder vermutet, ausscheidet, und was man so als das individuelle Ideal zwischen den Konturen der Wirklichkeit hindurch zu sehen oder zu erfassen glaubt, das kann auch hier als sinnlicher Ersatz der Individualidee gelten und dienen, wie das Gattungsideal als sinnlicher Ersatz der Gattungsidee. Je mehr Künstler ihre Kraft daran gesetzt haben, ein individuelles Ideal herauszuarbeiten und zu fixieren, wie z. B. bei dem Christusideal der religiösen Malerei, desto mehr Anhaltspunkte gewinnt auch das bloß rezeptive ästhetische Bewußtsein, um die menschlichen Unzulänglichkeiten der Ergebnisse dieser Bemühungen von ihrem idealischen Kern zu sondern, desto deutlicher tritt das nirgends erreichte Christusideal vor seine Phantasieanschauung und wird ihm so zu dem Maßstab, an welchem er neue Versuche oder neu zu seiner Kenntnis gelangende Versuche dieser Art ästhetisch beurteilt. Aber hinter der Phantasieanschauung dieses individuellen Ideals, welche selbst noch bis zu einem erheblichen Grade unbestimmt und approximativ bleibt, muß doch die gefühlsmäßige Ahnung der Individualidee stehen, welche in diesem Ideal versinnlicht ist, und das Ideal wird nur darum a l s Ideal geschätzt und hochgehalten, weil der Glaube vorhanden ist, daß es die adäquate Versinnlichung dieser im Hintergrunde des Bewußtseins liegenden Idee sei. Ist aber einmal eine annähernde Feststellung eines solchen individuellen Ideals künstlerisch erarbeitet und vom Publikum als solche anerkannt, so liegt die Gefahr nahe, daß dieses Ideal in der Schule zur akademischen Tradition erstarrt, d. h. zum mehr oder minder

Digitized by Google

abstrakten, generellen Ideal verblaßt, indem das konkret Individuelle des vorbildlichen Meisterwerks von den Nachahmern unerreicht bleibt, und dafür das Typische, das ihm anhaftet, in den Vordergrund rückt und mehr und mehr zum konventionell gattungsmäßigen Ideal entartet.

g) Das Individuelle im Verhältnis zum Formalschönen und die ästhetischen Scheingefühle bei demselben

Wie schon oben erwähnt, ist das konkret Individuelle unendlich viel geeigneter und befähigter zur Erweckung von ästhetischen Scheingefühlen als alle vorhergehenden Stufen des relativ Formalschönen; der Reichtum der erregten Gefühle und deren Tiefe, Feinheit und Kraft steht in Proportion zu der Bedeutsamkeit des idealen Gehalts, der im konkret Individuellen sich versinnlicht. Insofern diese Gefühle es sind, welche den idealen Inhalt des Schönen der ästhetischen Auffassung implizite vermitteln, verhalten sie sich zu der Versinnlichung oder dem ästhetischen Schein, oder der sinnlichen Erscheinungsform wie Inhalt zur Form, da sie als Ersatz und Bewußtseinsrepräsentant der an und für sich unbewußten Individualidee figurieren. So wiederholt sich hier auf der Stufe des konkret Schönen noch einmal und zum letztenmal der Gegensatz von Form und Inhalt im Schönen, wobei das individuelle Ideal auf die Seite der Form und nur die Individualidee, repräsentiert durch die vom Ideal erregten ästhetischen Scheingefühle auf die Seite des Inhalts fallen. Weil aber auf der Seite dieses Inhalts nicht noch einmal die Spaltung in Form und Inhalt wiederkehrt (wenigstens nicht mehr für die ästhetische Auffassung), so kann auch dieser Inhalt nicht mehr seiner Form als ein inhaltlich Schönes gegenübergestellt werden, und seine Form, das konkrete Ideal, ihm nicht mehr als ein formal Schönes entgegengesetzt werden. Da es über die Stufe des Individuellen hinaus keine höhere Stufe des Schönen mehr gibt, im Verhältnis zu welcher das Individuelle oder konkret Schöne zu einem Formalschönen herabgesetzt werden könnte, so bleibt das konkret Schöne unter allen Umständen als inhaltlich Schönes höchster Instanz bestehen, zu dem alle niederen Stufen sich als Formalschönes verhalten, ebenso wie umgekehrt das mathematisch Gefällige als die niedrigste Stufe keine Stufe unter sich hatte, zu der es sich als inhaltlich Schönes verhalten konnte, sondern allen andern Stufen gegenüber als Formalschönes gelten mußte. Wenn es nun einerseits wahr ist, daß die freie schöne Kunst sich nur dann ihrer Würde gemäß verhält, wenn sie das individuell Schöne darstellt, und wenn andererseits das individuell Schöne ein inhaltlich Schönes ist, das sich zu keinem anderen mehr als Formalschönes verhalten kann, dann ist es ausgemacht, daß alles Formalschöne aller Stufen nur ein untergeordnetes Moment am freien Kunstschönen sein kann, ganz abgesehen davon, daß alles Formalschöne selbst wieder ein inhaltlich Schönes im Vergleich zu den niederen Stufen, und selbst auf der untersten Stufe noch Einheit von Form und Inhalt ist.

Je höherer Stufe ein Schönes angehört, und je lebhaftere Scheingefühle

Digitized by Google

es demgemäß erregt, desto stärkere, tiefere und feinere ästhetische Lust ruft es auch hervor. Daraus erklärt sich die mit der Stufe der Konkreszenz wachsende Neigung des Subjekts, das Schöne der höheren Stufen durch phantasiemäßige Unterstellung auch in die niederen Stufen leihend hineinzutragen, um sich an diesem fingierten Schein einer höheren Schönheitsstufe desto lebhafter zu erfreuen; daraus erklärt sich auch die Tatsache, daß die Phantasie am allermeisten darum bemüht ist, das mikrokosmisch Individuelle auch da hineinzulegen, wo die verstandesmäßige Auffassung es nicht findet. Bis zu einem gewissen Grade ist ja die ästhetische Auffassung hierin im Rechte gegenüber der vulgär rationalistischen, nämlich insofern, als sie die Welt unwillkürlich als einen Stufenbau von höheren und niederen Ordnungen der Individualität auffaßt, also die Realitivität des Individualitätsbegriffs instinktiv anerkennt, während der vulgäre Rationalismus dieselbe leugnet und die Individualität als etwas Starres, nur in einem Sinne Vorkommendes gelten lassen will. Aber die ästhetische Auffassung geht darin zu weit, daß sie alles räumlich Zusammenhängende und Abgeschlossene darum nun auch gleich als Individuum nimmt, auch wo die Einheit des Zwecks und die organische Wechselwirkung der Teile zum Individualzweck fehlt.

Sie hat recht, wenn sie Himmelskörper und Erde, Zweige, Blätter, Blüten und Kristalle, ein Rudel Hirsche oder ein Volk Hühner oder einen auf dem Kriegspfade befindlichen Stamm usw. als Individuen nimmt, sie hat auch recht, wenn sie der Zusammensetzung alles Materiellen aus unsichtbaren Individuen im stillen eingedenk bleibt, aber sie hat nicht recht, wenn sie den Stein, den Berg oder die Wolke, den Springbrunnen, den Wasserfall oder die Feuersäule, den Kirchturm oder eine geometrische Figur als Individuum ansieht. Das Leihen führt hier zur theoretischen Unwahrheit; aber diese Unwahrheit ist erstens unschädlich, indem sie im Gebiete des ästhetischen Scheins und der Scheingefühle bleibt und zu theoretischen oder praktischen Konsequenzen niemals führen darf, sie hat zweitens einen tieferen Wahrheitskern in sich, indem sie das anschauliche Bild oder Symbol sowohl für die innere Lebendigkeit der unorganischen Gebilde als auch für ihren Aufbau aus unsichtbaren Individuen ist, und sie führt drittens zu einer höheren ästhetischen Befriedigung in solchen Fällen, wo das Objekt unter jeglichem Verzicht auf leihendes Hineintragen wenig geeignet wäre, tiefere ästhetische Anregung zu gewähren. Deshalb ist dieses Leihen, auch insoweit es theoretisch unberechtigt ist, doch ästhetisch berechtigt, und man hat nur die Bedingung daran zu knüpfen, daß man sich des Unterschiedes zwischen ästhetischem Schein und Wirklichkeit, zwischen ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen immer bewußt bleibe und jede Versuchung zum Ziehen theoretischer oder praktischer Konsequenzen aus der ästhetischen Auffassung und dem ästhetischen Genuß unbedingt vor der Schwelle abweise.

Dies gilt auch für die Neigung, gerade das menschlich Individuelle in das Untermenschliche, gleichviel ob es individuell sei oder nicht, hineinzutragen, und Tieren, Bäumen, Quellen, Stühlen usw. menschliche Empfindungsweise, Sprachfähigkeit, Physiognomien und Charaktere beizulegen (z. B. in der Fabel und im Märchen). Denn wenn das Individuelle um so höher steht, je mikrokosmischer es ist, und dem Menschen am meisten von

Digitized by Google

allen Individuen diese Bedeutung zukommt, so liegt es nahe, dem Untermenschlichen die Menschlichkeit zu leihen, um seine ästhetische Bedeutung zu erhöhen. Allerdings wird es hierbei einer besonderen Rechtfertigung bedürfen, warum der Künstler zur Darstellung des menschlich Individuellen nicht gleich menschliche Träger wählt. Handelt es sich dagegen um Naturschönes, so wird den Tieren gegenüber meistens der Antrieb zum Leihen der Menschlichkeit fehlen, weil dieselben in ihrem Handeln und Benehmen die Grenze des Tierischen zu deutlich innehalten. Nur in ausnahmsweisen Augenblicken wird man sich des ästhetischen Eindrucks nicht erwehren können, als sähe man in einem ruhig und aufmerksam beobachteten Tier gleichsam einen verwunschenen Menschen, der sich nach der Erlösung aus seiner Verzauberung sehnt; und liegt nicht wiederum in solcher ästhetischen Ahnung eine unendlich viel tiefere Wahrheit als in der materialistisch-mechanischen Ansicht, als ob der Mensch nur ein zufällig durch blinde Notwendigkeit emporgekommenes Tier sei?

Wo man nicht erst nötig hat, die Menschlichkeit hineinzutragen, sondern den ästhetischen Schein von menschlichen Gestalten und Handlungen vor sich hat, da entfaltet das Leben der ästhetischen Scheingefühle im Zuschauer oder Zuhörer seine ganze Tiefe und Breite, Kraft und Feinheit, und dies in um so höherem Maße, je individueller der vorgeführte ästhetische Schein durchgebildet ist und je mikrokosmischere Gestalten und Handlungen er uns vorführt. Zwar gilt hier das Wort: „nichts Menschliches acht' ich mir fremd"; aber die ästhetischen Scheingefühle werden um so mächtiger erregt, je bedeutender das Individuelle ist, d. h. je eigenartiger es uns entgegentritt und je deutlicher es uns die ideale Bedeutung des Weltprozesses zur gefühlsmäßigen Ahnung bringt. Indem im allgemeinen der ideale Inhalt für das ästhetische Bewußtsein durch die vom ästhetischen Schein erregten Scheingefühle repräsentiert, und im besonderen der ideale Inhalt des wahrhaft, d. h. individuell Schönen, oder die mikrokosmische Individualidee durch die vom individuell Schönen erregten Scheingefühle repräsentiert wird, indem ferner die Poesie unter allen Künsten am wenigsten ihren gefühlsmäßigen Gehalt durch Formalschönes niederer Stufen verhüllt und belastet, sondern ihn gleichsam in möglichst nackter, d. h. nur in Phantasieschein gekleideter Gestalt gibt, gewinnt es für eine oberflächlichere Betrachtung den Anschein, als ob die Poesie sich zu den Künsten der Wahrnehmung wie gefühlsmäßig perzipierter idealer Gehalt zum ästhetischen Sinnenschein verhielte, und die Folge dieser Meinung ist dann die Redewendung, daß man den gefühlsmäßigen idealen Gehalt der übrigen Künste als das Poetische in denselben bezeichnet. Aber wie diese Meinung von der Verwechselung des poetischen Phantasiescheins mit den durch denselben erregten ästhetischen Scheingefühlen ausgeht, so führt sie auch zu irreleitenden Konsequenzen. Nicht das Poetische ist der Inhalt eines bildenden, mimischen oder Tonkunstwerks, sondern dasjenige, was am deutlichsten bei einem Dichtwerk in die Augen fällt: die ästhetischen Scheingefühle als Bewußtseinsrepräsentant der individuellen Idee; wie es aber eine andere Seite der Idee ist, welche im poetischen Phantasieschein, als welche im Augen- oder Ohrenschein versinnlicht ist, so sind es auch anders gefärbte und kombinierte

Digitized by Google

ästhetische Scheingefühle, welche durch ein Dichtwerk, ein Bildwerk und ein Tonwerk erregt werden. Nicht darum ist ein Bildwerk schöner als ein anderes, weil es poetischer ist, sondern weil es durch seinen tieferen idealen Gehalt tiefere und reichere Gefühle erweckt, gleichviel ob dieselben von derselben oder von anderer Art sind, wie die poetische Darstellung sie zu erwecken fähig und geeignet ist.

Die bisherigen Erörterungen haben festgestellt, daß das wahrhaft und eigentlich Schöne das konkret Schöne, daß das konkret Schöne das individuell Schöne ist, und daß dieses ein inhaltlich Schönes ist, das zwar Formalschönes verschiedener Stufen als aufgehobenes Moment in sich trägt, aber niemals mehr als Ganzes ein Formalschönes genannt werden kann. Es entsteht nun die weitere Aufgabe, die Besonderungen oder Modifikationen zu untersuchen, in denen dieses konkret Schöne oder individuell Schöne sich entfaltet; bevor wir jedoch dieser Aufgabe nähertreten, haben wir noch zur Vervollständigung des Begriffs des Schönen dessen Gegensätze zu betrachten.

*

III. Die Gegensätze des Schönen

*

1. Das Häßliche im allgemeinen

a) Das minder Schöne, Unschöne, formal und inhaltlich Häßliche

Kein Schönes zeigt höchstmögliche, absolute Schönheit, d. h. eine Schönheit, über welche hinaus keine höhere mehr denkbar wäre; alle Schönheit ist also relativ, oder alles Schöne ist nicht absolut schön, sondern nur relativ schön. Was ist nun dasjenige, wodurch ein relativ Schönes bloß relativ schön ist, d. h. von der absoluten Schönheit absteht? Wir haben hier ein Vierfaches zu unterscheiden.

Erstens kann das Schöne in seiner Art vollendete Schönheit zeigen, d. h. adäquate Versinnlichung seines idealen Gehalts sein, und nur dadurch hinter anderem Schönen an Schönheit zurückstehen, daß der ideale Gehalt, den es versinnlicht, auf tieferer Stufe der Entwickelung der Idee stehengeblieben ist als bei jenem. So ist die Schönheit einer jeden Stufe des Formalschönen geringer als diejenige der nächsthöheren, und innerhalb jeder dieser Stufen ist ein Schönes um so schöner, je bedeutender, objektiv wertvoller und mikrokosmischer sein idealer Gehalt ist. Diese Rangordnung des Schönen gilt für die Ideale der verschiedenen Stufen ebensogut wie für die unvollkommenen Versinnlichungen der Ideen, vorausgesetzt, daß der Grad der Inadäquatheit des ästhetischen Scheins an die bezügliche Idee in allen verglichenen Beispielen derselbe ist. Denn wo das Maß der Abweichung vom Ideal das nämliche ist, kann der Grund für einen verschiedenen Grad von

Digitized by Google

Schönheit nicht mehr in dieser Abweichung gesucht werden, ebensowenig wie bei den verschiedenen Idealen, wo die Abweichung überall gleich Null ist; der Grund kann dann nur noch in den Unterschieden der idealen Bedeutung des versinnlichten Inhalts liegen, wenn er in der Art der Versinnlichung desselben nicht zu finden ist. Bei gleich vollkommener oder gleich unvollkommener Versinnlichung der Ideen besteht doch noch eine Stufenleiter der Schönheit, welche von dem höchsten Individualschönen bis zu jenem Gefälligen hinunterreicht, das man kaum noch mit dem Ehrentitel der Schönheit belegen kann. Was auf dieser Stufenleiter tiefer steht, ist ein minder Schönes als das höher Stehende, aber darum doch weder ein Unschönes noch ein Häßliches zu nennen, da es in seiner Art eine weit adäquatere Versinnlichung seiner Idee zeigen kann als das höher stehende Schöne von der seinigen. Das tiefer stehende Schöne kann dem Ideal seiner Stufe so nahe als möglich stehen und bleibt darum doch ein minder Schönes als das höher stehende Schöne, auch wenn letzteres ein relativ Unschönes oder gar ein relativ Häßliches sein sollte.

Zweitens kann das relativ Schöne darum eine bloß relative Schönheit zeigen, weil es einen Mangel an Schönheit enthält, und zwar an solchen Stellen oder in solchen Beziehungen, wo zur Entfaltung von Schönheit Raum oder Gelegenheit gewesen wäre, also weil es ein relativ Unschönes ist. Die relative Unschönheit ist nicht bloß ein geringerer Grad von Schönheit, sondern ein Mangel an Schönheit, eine Privation, wenn auch noch keine Negation der Schönheit wie die Häßlichkeit. Das Unschöne ist an sich ein ästhetisch Indifferentes, also ebensogut ein Unhäßliches; da aber keine Form ästhetisch indifferent, sondern entweder schön oder häßlich ist, so ist es vielmehr eine partielle oder totale Formlosigkeit, an einer Stelle, wo ein ideales Formgesetz durch keine höhere ästhetische Rücksicht an seiner Entfaltung und an der Durchbildung der Form gehindert gewesen wäre, also eine ästhetisch unmotivierte Leerheit oder Armut an Schönheit (und an Häßlichkeit). Oft kann etwas für unschöne Armut gehalten werden, was doch ästhetisch begründeter Verzicht auf Formentfaltung ist, vielleicht der Schlichtheit und Anspruchslosigkeit der Gesamterscheinung dient, so z. B. die Schmucklosigkeit der Kleidung eines bescheidenen jungen Mädchens ohne Gefallsucht; oft kann etwas für unschöne Leerheit, Dürftigkeit, Monotonie gehalten werden, was doch als Ausdruck eines idealen Stimmungsgehalts ästhetisch gefordert ist, z. B. die erhabene Öde eines Hochmoors, die Formlosigkeit der Wüste, die Eintönigkeit eines schwermütigen Volksliedes. Was aber da, wo es Mittel des Ausdrucks für einen idealen Gehalt höherer Stufe ist, ein ästhetisch gerechtfertigter Verzicht auf Überwindung der relativen Formlosigkeit durch Entfaltung von idealen Formprinzipien ist, das würde da, wo eine solche ästhetische Motivation durch Beziehung auf höheren idealen Gehalt fehlt, zur relativen Unschönheit. So wären z. B. große leere Wandflächen an einem Gebäude, auch wenn sie nicht gegen den architektonischen Zweck verstoßend, d. h. häßlich sind, doch unschön zu nennen, insofern der in ihnen gebotene Spielraum zur Entfaltung mathematischer und dynamischer Gefälligkeit oder dekorativer und ornamentaler Schönheit gänzlich unbenutzt gelassen ist.

Digitized by Google

Ein absolut Unschönes gibt es selbstverständlich nicht, weder in der Natur noch in der Kunst; die totale Formlosigkeit könnte nur einem Nichts, niemals einem Etwas zukommen, und die partielle Formlosigkeit muß an irgendwelcher Gesamtform haften, die als solche wohl schön oder häßlich oder eine Mischung von beidem, aber niemals schlechthin unschön sein kann. Das erscheinende Etwas wird also immer noch ein relativ Schönes von irgendwelchem Schönheitsgrade sein, auch wenn es mit einem mehr oder minder großen Mangel an Schönheit, d. h. mit relativer Unschönheit behaftet ist.

Drittens kann die positiv wertvolle Idee in dem ästhetischen Schein vorhanden und wirksam sein, aber nicht ausgereicht haben, um eine adäquate Versinnlichung herbeizuführen. Die sinnliche Erscheinungsform läßt dann zwar erkennen, daß die Idee ihr immanent ist, aber sie läßt auch zugleich die Diskrepanz zwischen sich und der Idee erkennen. Wenn nun die Schönheit die adäquate Versinnlichung der Idee verlangt, so ist eine Inadäquatheit zwischen Schein und Idee eine Negation der Schönheit, ein Verstoß gegen deren Wesen und Gesetz, nicht mehr bloß eine Privation der Schönheit oder ein Mangel an solcher. Nur die völlige Durchbildung der Form durch das ideale Formgesetz ist Schönheit; insoweit eine Diskrepanz zwischen beiden besteht, insoweit besteht das Gegenteil von Schönheit, d. h. Häßlichkeit. Diese Häßlichkeit kann ebenfalls keine absolute sein; wäre die ganze Erscheinungsform das Gegenteil des idealen Gehalts, so wäre erstens die Möglichkeit der Verwirklichung eines solchen Verhältnisses nicht abzusehen, und wäre zweitens in der Erscheinungsform gar kein Anlaß mehr gegeben, sie auf eine Idee zu beziehen, zu der sie gar keine positive Beziehung mehr hat. Erst wenn man erkennen kann, welche Idee in dem Schein ihre Versinnlichung finden sollte oder wollte, kann die Inadäquatheit zwischen beiden als Verstoß des Scheins gegen die Schönheit empfunden werden. Die Häßlichkeit, insoweit sie in einer Diskrepanz von Form und Inhalt besteht, ist also zwar eine wahrhaft negative, nicht bloß privative, und insofern ein konträrer Gegensatz zur Schönheit; aber jedes Häßliche kann nur ein relativ Häßliches sein, und muß zugleich ein relativ Schönes bleiben, wenn überhaupt die Häßlichkeit an ihm möglich und erkennbar bleiben soll. Die Häßlichkeit des relativ Schönen und relativ Häßlichen ist nur eine partielle, entweder eine lokal beschränkte oder eine Häßlichkeit in gewissen Beziehungen, der eine Schönheit in anderen Punkten und Beziehungen entgegensteht. Da diese Art der Häßlichkeit nur aus der Inadäquatheit der Form an den Inhalt entspringt, also ganz auf die Seite der Form fällt und die Idee als solche unberührt läßt, so muß man sie als formale Häßlichkeit bezeichnen. Formal häßlich ist auf jeder Stufe die Abweichung des ästhetischen Scheins vom bezüglichen Ideal in denjenigen Punkten, in welchen der relative Inhalt die relative Form, d. h. die Summe der zur Versinnlichung des Inhalts erforderlichen formalschönen Züge niederer Stufen, aus sich bestimmt; unschön dagegen kann der ästhetische Schein nur in denjenigen Punkten sein, in welchen der relative Inhalt dem Formalschönen niederer Stufen einen Spielraum zu selbständiger Entfaltung läßt, falls dieser Spielraum unbenutzt bleibt oder unzulänglich benutzt wird.

Digitized by Google

Viertens kann die Negativität in den idealen Inhalt selbst eindringen, und dies ergibt das inhaltlich Häßliche. Das inhaltlich Häßliche ist häßlich ganz abgesehen davon, ob die Erscheinungsform die mehr oder minder adäquate Versinnlichung des Inhalts ist oder nicht; im Gegenteil setzt das inhaltlich Häßliche voraus, daß die Erscheinungsform wenigstens bis zu dem Grade adäquate Versinnlichung des Inhalts ist, daß die ihm anhaftende Negativität auch im ästhetischen Schein zur Geltung gelangt. Der ideale Inhalt kann als solcher ebensowenig schön wie häßlich sein; nur der ästhetische Schein, dem der ideale Inhalt immanent ist, kann schön oder häßlich sein. Wenn der Schein schön wird durch die unbewußte Perzeption der ihm mit dem idealen Inhalt und durch denselben unbewußt immanenten Logizität, so muß er häßlich werden durch die unbewußte, d. h. implizite, gefühlsmäßige, ahnungsvolle Perzeption des ihm immanenten Widerspruchs oder der logisch widersinnigen Beschaffenheit des idealen Gehalts. Wie der vernünftige ideale Inhalt sinnlich scheinen muß, um das inhaltlich Schöne zu erzeugen, so muß der vernunftwidrige ideale Inhalt sinnlich scheinen, um das inhaltlich Häßliche zu erzeugen. Ein minder bedeutender Inhalt, eine Idee von geringerer Entwickelungsstufe oder geringerem idealen Wert kann immer erst zum minder Schönen, im oben definierten Sinne, aber niemals zum inhaltlich Häßlichen führen; die logische Widersinnigkeit des idealen Gehalts ist etwas spezifisch anderes als die bloß geringere Bedeutung oder der geringere objektive Wert desselben. Der letztere ist logisch ohne jeden Widerspruch und steht nur auf geringerer Entfaltungshöhe; die erstere ist das Gegenteil der Logizität, eine logische Perversität.

Selbstverständlich kann auch das inhaltlich Häßliche nur ein relativ Häßliches sein, weil die logische Perversität seines Inhalts nur eine partielle sein kann. Auch der unlogisch Denkende, sei er zerstreut, dumm oder verrückt, denkt nicht lauter widerspruchsvolle Begriffsverbindungen, sondern denkt in der Hauptsache logisch; er erkennt sogar die logischen Gesetze, gegen welche er verstößt, so sehr an, daß er seinen Selbstwiderspruch logisch zu rechtfertigen und zu begründen bemüht ist. Auch der Wahnsinnige und der Verbrecher begehen nicht fortwährend Tollheiten und Verbrechen, sondern leben mehr oder minder vernünftig gleich normalen Menschen, bis der Augenblick kommt, wo ihre Perversität zutage tritt. Selbst der Teufel ist nur in einem Punkte, der Auflehnung gegen Gott, pervers, in seinem ganzen sonstigen Verhalten aber so logisch konsequent, daß er sein Reich als „Affe Gottes" regiert; auch pflegt er sich in menschenähnlicher Erscheinung darzustellen. Der Selbstwiderspruch im idealen Inhalt kann nur in seiner Entstehung und in seinem unmittelbaren Hervortreten lokal und temporär eingeschränkt sein; mittelbar muß er den ganzen idealen Gehalt rückwirkend beeinflussen, aber doch nicht so, daß er ihn als Idee zerstörte. Der Selbstwiderspruch der Idee ist unmittelbar genommen immer nur ein solcher in einer bestimmten Beziehung, also ein Widerspruch gegen irgendwelche ideale Bestimmung, welche aus dem logischen Zusammenhang der Idee folgt; so sehr derselbe auch diesen Zusammenhang alteriert und durchsäuert, so kann er doch sein ganzes Gefüge nicht aufheben oder ins Gegenteil verkehren.

Digitized by Google

Die Idee bleibt auch da noch logische Idee, wo sie mit einer ihr wesentlichen idealen Bestimmung in Widerspruch gerät, und besitzt eben darin die Möglichkeit, den Widerspruch zu überwinden.

Soweit die Idee positiv und sich selbst treu geblieben ist, fährt sie fort, eine Form für ihre Versinnlichung zu verlangen, in welcher das Schöne aller niederen Stufen bis zu einem gewissen Maße mitgesetzt und umspannt ist; soweit dagegen die Idee negativ gegen sich selbst geworden und in einem bestimmten Punkte ihrer idealen Bestimmung untreu geworden ist, fordert sie auch nunmehr eine Form für ihre Versinnlichung, in welcher das Häßliche aller niederen Stufen bis zu einem gewissen Maße mitgesetzt und umspannt ist. Nur da, wo die Perversität des idealen Inhalts sich als Lüge und Verstellung entfaltet, ist es ihm wesentlich, soweit als möglich die Maske des Schönen zu leihen, aus welcher aber dann doch irgendwo die Teufelsklaue hervorguckt, weil die Verstellung in irgendwelchem Punkte hinter der Natürlichkeit der Erscheinung zurückbleibt.

Das inhaltlich Häßliche kann nur auf solchen Stufen zustande kommen, wo die Idee hoch genug entwickelt ist, um Irrtum oder Krankheit, Degeneration oder Auflehnung des Eigenwillens gegen die mikrokosmische Bestimmung der Idee des Individuums zu ermöglichen; diese Möglichkeit ist aber erst mit der teleologischen Idee gegeben und auf der Stufe der mathematischen und dynamischen Idee noch nicht vorhanden. Das passiv Zweckmäßige kann inhaltlich häßlich nur auf passive Weise werden, ebenso wie inhaltlich schön; die Perversität der Bedürfnisse und Funktionen und die Verstandesverkehrtheit in der Wahl der Mittel für dieselben fällt hier auf die Seite derer, welche das passiv Zweckmäßige bilden. Beim Lebendigen dagegen beginnt schon die Möglichkeit der Erkrankung durch Verkehrung des logischen Verhältnisses zwischen dem Ganzen und seinen Teilen, und mit der Erkrankung die Möglichkeit der krankhaften Reaktion auf die pathologischen Reize, mit welcher die Krankheit sich in sich selber steigert. Das inhaltlich Häßliche einer höheren Stufe bedingt ebensowohl das inhaltlich Häßliche als auch das formal Häßliche der niederen Stufen bis zu einem gewissen Grade, ersteres natürlich nur, soweit es auf den niederen Stufen bereits möglich ist, letzteres darum, weil infolge der Durchseuchung mit dem Selbstwiderspruch die Idee in einem gewissen Maße gelähmt und dadurch unfähiger zur Beherrschung und Überwindung des widerstrebenden Stoffes wird.

Das formal Häßliche und das inhaltlich Häßliche zusammen machen das Häßliche als Negation des Schönen aus, und stehen in ihrer gemeinsamen negativen Stellung zum Schönen dem privativen Unschönen gegenüber. So streng das formal und inhaltlich Häßliche dem Begriffe nach voneinander geschieden sind, so ist es doch im besonderen Falle nicht immer leicht zu entscheiden, ob man es mit dem einen oder mit dem anderen oder mit einer Mischung von beiden zu tun hat, weil das einzige Gegebene der ästhetische Schein ist und die Idee nur in diesem implizite mitgegeben, aber nicht explizite zum Vergleich danebengestellt ist. Da ist es dann oft nicht leicht zu sagen, ob die Idee nur zufällig an der Realisierung ihrer adäquaten Versinnlichung gescheitert ist und zu einer inadäquaten Erscheinungsform geführt hat, oder

Digitized by Google

ob die Ohnmacht der Idee, beziehungsweise die unzulängliche Kraftentfaltung an der Nichtüberwindung der widerstrebenden Mächte schuld ist, oder ob eine Perversität der Idee den ihr adäquaten Ausdruck gefunden hat; mindestens gehört häufig ein genaues Studium der Erscheinung und eine fortgesetzte Beobachtung derselben in allen möglichen Beziehungen und unter den verschiedensten Verhältnissen und Umständen dazu, um die Frage zur Entscheidung zu bringen. Wie das inhaltlich Schöne niederer Stufen auf einer höheren Stufe zum relativ Formalschönen im Verhältnis zum Inhalt dieser höheren Stufe wird, so wird auch das inhaltlich Häßliche einer niederen Stufe zum relativ formal Häßlichen im Vergleich zu dem Inhalt der höheren Stufe. Das formal Häßliche einer bestimmten Stufe umfaßt also erstens das formal Häßliche dieser Stufe selbst oder die Inkongruenz der Erscheinungsform und des idealen Inhalts, zweitens das formal Häßliche der von ihm umspannten niederen Stufen und drittens das inhaltlich Häßliche der von ihm umspannten niederen Stufen. Alles dies verwächst zu einer Einheit, welche als das Häßliche der Form der gegebenen Stufe zu bezeichnen ist und so dem inhaltlich Häßlichen derselben Stufe gegenübersteht. Das formal Häßliche und das formal Schöne unterscheiden sich in formeller Hinsicht dadurch, daß das formal Häßliche außer der aus den umspannten niederen Stufen stammenden Häßlichkeit auch noch die aus der Inadäquatheit der Form zum Inhalt auf der höchsten Stufe entspringende Häßlichkeit in sich schließt und unter sich begreift, während das formal Schöne nur aus dem Schönen der umspannten niederen Stufen besteht. Denn die Schönheit, welche in der Adäquatheit des ästhetischen Scheins zu dem idealen Inhalt der obersten Stufe besteht, ist nicht mehr formale, sondern inhaltliche Schönheit zu nennen, da der dem Inhalt adäquate Schein ganz durch den Inhalt, d. h. inhaltlich, bestimmt ist. Dagegen die Häßlichkeit, welche in der Inadäquatheit der sinnlichen Erscheinungsform an den idealen Gehalt besteht, stammt nicht aus dem Inhalt, sondern aus der Form, die sich dem Inhalt nicht gefügt hat; sie ist also nicht eine inhaltlich bestimmte, sondern eine formbestimmte oder formale Häßlichkeit. Der durch den widerspruchsvollen und unlogischen Inhalt bedingten inhaltlichen Häßlichkeit entspricht genau die durch den logischen, ideegemäßen Inhalt bedingte inhaltliche Schönheit, welcher die beiden Momente der Logizität des Inhalts und der Adäquatheit der Form in sich schon einschließt. Die inhaltliche Schönheit entsteht nur da als Produkt, wo diese *beiden* Faktoren gegeben sind; die Häßlichkeit hingegen auf der betreffenden Stufe kann aus der Störung des Produkts durch einen der beiden Faktoren entspringen, und heißt in einem Falle inhaltliche, im anderen Falle formale Häßlichkeit.

b) Das Zusammenwirken des Schönen, Unschönen und Häßlichen

Wie in einem und demselben Objekt eine Schönheit verschiedener Stufen vereinigt sein kann, so auch eine Häßlichkeit verschiedener Konkretionsstufen. Insoweit das Häßliche höherer Stufe die Häßlichkeit einer oder mehrerer niederen Stufen fordert und in sich einschließt, findet eine innere Potenzie-

Digitized by Google

rung der Häßlichkeit statt, gerade so, wie wir es früher für die Schönheit gesehen haben; die einzelnen Häßlichkeiten, deren jede in ihrer Isolierung als häßlich wirken würde, addieren sich nicht bloß äußerlich zu einer Gesamtwirkung, sondern verstärken sich innerlich, indem es an den Häßlichkeiten niederer Stufen, die durch die Häßlichkeit der obersten Stufe logisch bedingt werden, erst recht sinnlich sich aufdrängt, wie häßlich diese ist, wieviel Häßlichkeit sie in sich einschließt und genötigt ist, aus sich herauszusetzen. Insoweit die Häßlichkeit der obersten Stufe die ästhetische Qualität der unteren Stufen offen läßt und sowohl dem Schönen wie dem Unschönen und Häßlichen einen freien Spielraum gewährt, kann eine äußerliche Addition der Wirkung des Häßlichen eintreten, wie wir es oben beim Schönen gesehen haben; die Häßlichkeit findet sich dann von verschiedenen Seiten her zusammen, ohne innerlich zusammenzugehören oder aufeinander angewiesen zu sein. Ein derartiger Fall liegt z. B. vor, wenn ein häßliches Bauwerk mit häßlichen Ornamenten, Wandmalereien usw. versehen ist, oder wenn eine häßliche Dichtung häßliche Episoden eingestreut enthält, die nicht durch den Zusammenhang motiviert sind.

Auch das Unschöne kann mit der Häßlichkeit äußerlich zusammenwirken, und zwar in doppelter Weise, nämlich entweder so, daß die Häßlichkeit der höheren und die Unschönheit der niederen Stufe angehört oder umgekehrt. Ist ein Gebäude als architektonisches Ganzes häßlich im Sinne der passiven Zweckmäßigkeit seiner Konstruktion, so wird das Mißfällige des Gesamteindrucks auch schon dadurch verstärkt werden, wenn große Wandflächen, welche zur Verzierung im Sinne des mathematisch Gefälligen Raum boten, leer geblieben sind und jeder zwecklosen Unterbrechung ermangeln; erst eine indirekte Reflexion kann uns darüber trösten, daß der Baukünstler auf die Entfaltung dekorativer Schönheit verzichtet hat, insofern wir dadurch der Gefahr überhoben sind, an Stelle der unschönen Leerheit auch noch häßliche Dekorationen zu sehen, wie sie vielleicht von dem geschmacklosen Architekten zu befürchten waren. Gehört die Häßlichkeit der niederen Stufe an und die Unschönheit der höheren, so findet ebenfalls unmittelbar eine Verstärkung des Mißfallens statt; mittelbar wird dieses Mißfallen noch durch die Reflexion erhöht, daß in der Häßlichkeit der niederen Stufe doch schon ein Mittel zum Charakteristisch-Schönen der höheren Stufe geboten war, und daß dieses Mittel dennoch unbenutzt geblieben ist. Wenn wir z. B. einem gattungsmäßig schönen Menschen begegnen, so kann das Gefallen an dieser generellen Schönheit das Mißfallen über seinem Mangel an individueller Schönheit beim ersten Eindruck sogar überwiegen, bis bei längerer Beobachtung das Verhältnis sich umgekehrt und das Mißfallen über den Mangel an individueller Schönheit alles Gefallen an der gattungsmäßigen Schönheit des Menschen überwiegt; wenn aber gar ein Mensch gattungsmäßig häßlich ist, und diese gattungsmäßige Häßlichkeit nicht einmal der individuellen Charakteristik, d. h. dem charakteristisch Schönen dient, sondern ganz ausdruckslose Abweichung vom Gattungsideal ist, dann muß das Mißfallen über die gattungsmäßige Häßlichkeit und über die individuelle Unschönheit durch die Vereinigung beider noch erheblich verschärft werden.

Verwickelter werden die Verhältnisse, wo *Schönheit der einen*

Digitized by Google

Stufe mit *Häßlichkeit der anderen* Stufe in demselben Objekt zusammentrifft. Was zunächst die Entfaltung von Schönheit oder Häßlichkeit niederer Stufe in dem von der Schönheit oder Häßlichkeit höherer Stufe *offengelassenen Spielraum* betrifft, so treten dabei die subjektiven Erscheinungen der Konkurrenz und des Kontrastes hervor. Eine volle und reiche Entfaltung von Schönheit niederer Stufe, auch wenn sie die Schönheit der höheren Stufe nicht objektiv beeinträchtigt, kann dieselbe doch subjektiv beeinträchtigen, d. h. die beschränkte Kraft der ästhetischen Auffassung von der Schönheit höherer Stufe ab und auf diejenige niederer Stufe hinlenken; das Plus des Gefallens an der letzteren wird durch ein entsprechendes Minus des Gefallens an der ersteren erkauft und damit ein schlechtes Geschäft gemacht, weil das Gefallen an der höheren Stufe auch eine größere ästhetische Lust repräsentiert. Man nennt dann die Schönheit niederer Stufe am Objekt *vordringlich*, und bezeichnet das Objekt, sofern seine Schönheit niederer Stufe in dekorativen Zutaten besteht, als *überladen*. Wegen der Minderung der subjektiven ästhetischen Gesamtwirkung, welche daraus entspringt, ist dies immer ein Fehler, selbst dann, wenn die Schönheit höherer Stufe objektiv dabei keinen Schaden leidet, also z. B. bei schönen Geräten der Gebrauchszweck durch die dekorative Zutat nicht beeinträchtigt wird.

Ist im Gegenteil die selbständige Formentfaltung niederer Stufe, welche den von der Schönheit der höheren Stufe gelassenen Spielraum ausfüllt, häßlich ausgefallen, so wirkt diese Häßlichkeit um so viel intensiver, weil sie durch den Kontrast mit der höheren Schönheit des Objekts, dem sie anhaftet, subjektiv verschärft und gehoben wird. Der Gesamteindruck ist dann weit ungünstiger, als wenn die selbständige Formentfaltung niederer Stufe gar nicht versucht worden wäre, weil dann doch nur die Unschönheit der niederen Stufe mit der Schönheit der höheren Stufe in Verbindung getreten wäre, statt wie jetzt die Häßlichkeit. Die Häßlichkeit der niederen Stufe, wenn sie für sich allein dem Beschauer entgegengetreten wäre, würde minder intensiv mißfallen, weil ihr der Kontrast mit der Schönheit der höheren Stufe fehlte; diese Schönheit läßt eben schon eine die Form durchbildende Macht als wirksam bei der Bildung des Objekts erwarten, und diese Erwartung wird von der Häßlichkeit niederer Stufe enttäuscht, welche wie ein entstellender Flecken auf einem Objekt von höherer Schönheit wirkt. Wenn schon die Schönheit niederer Stufe das schöne Gesamtobjekt durch Vordringlichkeit und Überladung entstellen kann, wieviel mehr kann es die Häßlichkeit niederer Stufe, welche sich nicht hat abhalten lassen, die Rolle der Schönheit spielen und die Unschönheit verbessern zu wollen; ein solches Entstellen des ästhetischen Gesamteindrucks kann man auch als *subjektive Verhäßlichung* bezeichnen, insofern dieselbe zu dem objektiv vorhandenen oder nicht vorhandenem Bestand an Häßlichkeit etwas Subjektives hinzufügt, was als Verstoß gegen die ästhetischen Formbildungsgesetze empfunden wird.

Gehen wir weiter zu demjenigen Teil des Schönen niederer Stufe, welches durch das Schöne höherer Stufe logisch bedingt und *ästhetisch gefordert* ist, und zu demjenigen Teil des Häßlichen niederer Stufe, welches durch das Häßliche höherer Stufe logisch bedingt und ästhetisch gefor-

Digitized by Google

dert ist, so muß hier die ideelle Einheit vor allen Dingen gewahrt bleiben, wenn nicht durch die Diskrepanz zwischen dem Dargebotenen und ästhetisch Geforderten ein Verstoß der Form gegen die idealen Formbildungsgesetze hervorgerufen werden soll, welcher als eine objektive Häßlichkeit mehr zu dem sonstigen Bestand an Schönheit und Häßlichkeit hinzukommt. Wie die Übereinstimmung der Form der verschiedenen Stufen untereinander als eine Offenbarung der idealen und logischen Einheit der gesamten im Objekte wirksamen Formbildungsgesetze die Summe der Einzelwirkungen der Schönheiten der verschiedenen im Objekte vertretenen Stufen ästhetisch potenziert, so muß die Diskrepanz derselben diese Summe der Einzelwirkungen ästhetisch depotenzieren, d. h. durch das Mißfallen an der idealen Mißeinheit und logischen Inkonsequenz das Gefallen an den einzelnen Schönheiten, die darin vereinigt sind, entkräften. Soweit eine Häßlichkeit höherer Stufe auch Häßlichkeiten niederer Stufe logisch fordert und ästhetisch bedingt, wird natürlich der Gesamteindruck von dieser Seite ein häßlicher sein; aber wenn die ideale Einheit der zusammengehörigen Formbildungsgesetze und die logische Konsequenz ihrer Entfaltung gestört wird, ist der Gesamteindruck ein potenziert häßlicher, und zwar nicht bloß dann, wenn das ästhetisch geforderte Häßliche niederer Stufen durch ein anderes nicht gefordertes Häßliches derselben Stufen ersetzt wird, sondern auch, wenn es durch ein Schönes derselben Stufen ersetzt wird. Es ist dabei gleichgültig, ob das Häßliche der obersten Stufe, durch welches eine bestimmte Art von Häßlichkeit in den niederen Stufen bedingt ist, seinerseits ästhetisch gerechtfertigt ist oder nicht; sobald es da ist, muß auch die formale Konsequenz seiner Formbildungsgesetze gewahrt bleiben, wenn nicht zur ohnehin schon vorhandenen Häßlichkeit noch eine neue hinzugefügt werden soll. Darum gibt es kein ästhetisch verkehrteres Bemühen, als sich den häßlichen Konsequenzen des Häßlichen durch willkürliche Zutaten formaler Schönheit entziehen zu wollen; es gilt hier das Wort: „je schöner desto häßlicher", d. h. je mehr formale Schönheit im Widerspruch mit den Formbildungsgesetzen des Häßlichen oberster Stufe entfaltet wird, desto widerspruchsvoller und unlogischer, d. h. häßlicher wird der Gesamteindruck.

Da, wie oben bemerkt, alles Häßliche nur ein relativ Häßliches ist, also zugleich ein relativ Schönes ist, so müssen auch überall die Konsequenzen der relativen Schönheit und diejenigen der relativen Häßlichkeit der obersten Stufe nebeneinander herlaufen; die logisch geforderte Schönheit niederer Stufe muß also immer neben der logisch geforderten Häßlichkeit niederer Stufe vorhanden sein, d. h. die Häßlichkeit kann auf jeder Stufe nur eine relative sein, und die Forderung der Ausschließung unberechtigter Schönheit niederer Stufen darf ja nicht als Ausschließung der logisch geforderten Schönheit niederer Stufen verstanden werden. Wenn schon das vorhandene Häßliche höherer Stufe nicht durch Zutaten formaler Schönheit innerhalb des von den Konsequenzen seiner Häßlichkeit durchdrungenen Formgebiets zu mildern versucht werden darf, so ist das Bestreben noch weit verkehrter, für die Entfaltung formaler Schönheiten niederer Stufe dadurch Platz zu gewinnen, daß man die Schönheit höherer Stufe beeinträchtigt, also z. B. an einem Gerät dekorative Schönheit entfaltet, durch

Digitized by Google

welche seine Zweckmäßigkeit für den Gebrauch verringert, d. h. gegen seine inhaltliche Schönheit verstoßen wird. Ein solches formalschönes Inhaltlichhäßliches ist immer häßlich, und erscheint um so häßlicher, als seine Häßlichkeit einer Verkehrtheit des ästhetischen Sinns und künstlerischen Strebens entspringt, einer prinzipiellen Umkehrung des Verhältnisses von Wesentlichem und Unwesentlichem, Herrschendem und Dienendem im Schönen.

c) Das Häßliche als Mittel der Konkreszenz und Charakteristik des Schönen

Wir haben endlich das Gebiet zu berücksichtigen, innerhalb dessen die Schönheit der niederen Stufen durch die Konsequenzen des Formbildungsgesetzes der höheren Stufen Einbußen erleidet. Will man diese Einbußen, die als relativ formale Häßlichkeiten der niederen Stufen anzuerkennen sind, vermeiden, so verstößt man dadurch gegen das Formbildungsgesetz der höheren Stufe, verfällt also in formale Häßlichkeit der höheren Stufe. In der Alternative zwischen der formalen Häßlichkeit höherer und niederer Stufe muß man sich für das kleinere der beiden Übel, d. h. für die Zulassung der formalen Häßlichkeit der niederen Stufe entscheiden, weil diese von geringerem ästhetischen Gewicht ist. Will man sich diese nicht gefallen lassen, so muß man auf die Schönheit der höheren Stufe verzichten, für welche sie conditio sine qua non ist, und muß sich mit der Schönheit der niederen Stufen begnügen. Da aber auf jeder Stufe die Konsequenz einer relativen Einbuße an der formalen Schönheit der niederen Stufen wiederkehrt, so muß man sich gleich auf die unterste Stufe des mathematisch Gefälligen zurückziehen und auch innerhalb dieser bei den einfachsten und elementarsten Bestimmungen stehenbleiben, da die höheren mathematischen Formbildungsgesetze schon wieder eine Einbuße an Gleichmäßigkeit, Symmetrie und rationaler Einfachheit der Zahlenverhältnisse verlangen. Mit anderen Worten, wenn man die relative Häßlichkeit der niederen Stufen nicht gestatten will als Mittel für die Verwirklichung einer Schönheit höherer Stufen, so muß man gleich an der Eingangspforte zum Vorhof des Gebietes des Schönen stehenbleiben, ohne auch nur einen Fuß über die Schwelle zu setzen. Man braucht aber eine solche relative Häßlichkeit niederer Stufe nicht zu scheuen, wenn sie unentbehrliches Mittel zur Gewinnung einer Schönheit höherer Stufe ist; denn die Schönheit höherer Stufe ist eben auch die gewichtigere, machtvollere Schönheit, welche kräftig genug ist, um eine Häßlichkeit niederer Stufe ohne Schaden zu verdauen, oder zum aufgehobenen Moment in sich herabzusetzen.

Jede inhaltliche Schönheit auf jeder Stufe ist nur um solchen Preis eines Verstoßes gegen die formale Schönheit zu erkaufen, und man ist für die meisten Fälle so daran gewöhnt, daß man die Häßlichkeit niederer Stufe, durch welche die Schönheit der höheren erst möglich wird, gar nicht mehr als solche bemerkt. Man reflektiert nicht darauf, daß ein Verstoß gegen die formale Schönheit vorliegt, sondern nur darauf, daß ein Mittel für das Zustandekommen der inhaltlichen Schönheit vorliegt; nur bei der ersteren Reflexion würde man die Häßlichkeit empfinden, während man bei der letzteren

Digitized by Google

dasjenige, was als Mittel der Schönheit dient, selbst mit in die Schönheit einschließt. Man begegnet darum nicht selten einer gewissen Verwunderung, wenn man an solchen Zügen, die jedermann bloß als Mittel inhaltlicher Schönheit aufzufassen gewohnt ist, darauf aufmerksam macht, daß sie ein Verstoß gegen die formale Schönheit, d. h. gegen die Schönheit niederer Stufen, und insofern häßlich seien. Man muß sich erst durch sorgfältige Analyse und scharfe Unterscheidung der verschiedenen Beziehungen, in welchen die nämlichen Züge direkt häßlich und indirekt schön sind, die Unbefangenheit zurückerobern, welche man in der Gewöhnung an die bloße Festhaltung des ästhetischen Gesamteindrucks verloren hat. Die Unterscheidung dieser verschiedenen Beziehungen erhält aber erst durch die Unterscheidung der verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen ihre feste begriffliche Unterlage, und da es an dieser Unterlage bisher fehlte, so ist es auch kein Wunder, daß die Lehre vom ästhetisch berechtigten und geforderten Häßlichen in der bisherigen Ästhetik im argen lag.

Die Stufen des Schönen sind Konkretionsstufen der im Schönen versinnlichten Idee; das Schöne höherer Stufe ist zugleich den relativ abstrakteren Stufen gegenüber ein vergleichsweise Konkretes. Ist nun die relative Einbuße an Schönheit der niederen Stufen der Preis, um welchen die Gewinnung einer Schönheit von höherer Stufe erkauft werden muß, so ist sie zugleich Mittel und Bedingung der relativen Konkretheit des Schönen. Dieses Verhältnis tritt um so deutlicher zutage, je konkreter das Schöne ist und je mehr Stufen es unter sich hat, die um seiner Konkretheit willen relativen Abbruch erleiden müssen. Wir können dies Verhältnis auch so ausdrücken: *die Häßlichkeit ist gerade insoweit ästhetisch berechtigt, als sie Vehikel der Konkreszenz des Schönen ist.* Hierunter ist nämlich nicht bloß diejenige Häßlichkeit niederer Stufe befaßt, welche unmittelbar von der Schönheit einer höheren Stufe als Mittel ihrer Konkreszenz gefordert ist, sondern auch diejenige Häßlichkeit niederer Stufen, welche unmittelbar durch die Häßlichkeit höherer Stufen als Konsequenz ihres Formbildungsgesetzes logisch gefordert ist, vorausgesetzt, daß diese letztere selbst wieder ästhetisch gerechtfertigt, d. h. als Mittel für die Konkreszenz des Schönen zu noch höheren Stufen unentbehrlich ist.

Was dem relativ abstrakteren Schönen der niederen Stufen gegenüber vergleichsweise konkret heißt, das muß den übrigen Konkretionen derselben Stufe gegenüber *charakteristisch* heißen. Und zwar wird ein bestimmtes Schönes um so charakteristischer sein, je konkreter es auf der Stufe, die es erklommen hat, entwickelt ist. Da die Unterschiede der Konkretheit innerhalb jeder Stufe um so größer werden, zu je höheren Stufen man aufsteigt, so gewinnt auch das Charakteristische erst auf den mittleren und höheren Stufen eine durchgreifendere Bedeutung, insbesondere auf der höchsten Stufe des Individuellen. Man ist aber auch dem Sprachgebrauch nach vollständig dazu berechtigt, von einer charakteristischen mathematischen Figur (z. B. einer konischen Schraubenlinie), von einer charakteristischen dynamischen Bewegung (z. B. eines natürlichen intermittierenden Springquells), von einem charakteristischen Gerät oder Werkzeug (z. B. einem zweihändigen Schwert), von einer charakteristischen Lebendigkeit (z. B. der hastig eifrigen, oder der schnei-

Digitized by Google

dig strammen) und von einer charakteristischen Gattungsmäßigkeit (z. B. des Tintenfisches, des elektrischen Rochens) zu reden. Überall ist das Charakteristische dasjenige, was die inhaltliche Schönheit der höheren Stufe der formalen Schönheit gegenüber stärker zur Ausprägung gelangen läßt. Erst im passiv Zweckmäßigen erhebt sich der dynamische Bewegungscharakter zum Dienste eines ihm allerdings noch äußerlichen und aufgenötigten Zwecks; erst im Lebendigen wird der Bewegungscharakter zur Reaktion des aktiven immanenten Zwecks auf das ihm Gelegenheit zur Betätigung gewährende Motiv, und erst im Gattungscharakter wird der ästhetische Charakter zum einheitlichen Komplex der Reaktionsweisen auf alle möglichen Motive, und fällt so mit demjenigen zusammen, was man in der Psychologie Charakter nennt. Bei der obersten Stufe ist die Summe der Schönheit niederer Stufe, oder das relativ Formalschöne, in dem gattungsmäßig Schönen zusammengefaßt, das dem Individuum anhaftet, und ist die inhaltliche Schönheit des Individuellen um so hervortretender, je mehr Einbußen die relativ formale gattungsmäßige Schönheit sich gefallen lassen muß; da man nun bei Schönheit im höheren Sinne mit Recht immer gleich an individuelle Schönheit denkt, so verknüpft sich auch mit dem Begriff des Charakteristischen dementsprechend gewöhnlich gleich der Begriff des Individuellen, und wird darum häufig als Merkmal des Charakteristischen im allgemeinen die Entfernung vom Gattungsmäßigen angesehen, während dies doch nur das Merkmal des Individuell-Charakteristischen im besonderen ist.

Je charakteristischer ein Schönes auf der Stufe ist, auf der es sich bewegt, desto größere Einbuße muß es der Schönheit der von ihm umfaßten niederen Stufen auferlegen; d. h. innerhalb jeder Stufe wird die ästhetisch unentbehrliche formale Häßlichkeit *um so größer sein, je charakteristischer* das Schöne ist. Läßt man auf jeder Stufe diejenigen Häßlichkeiten der niederen Stufen, welche durch die Konkreszenz bis zur vorhergehenden Stufe bedingt sind, als selbstverständlich außer Betracht, und begnügt man sich mit der Erwägung der letzterreichten Stufe, so kann man sagen: *das Häßliche ist insoweit ästhetisch berechtigt und notwendig, als es Vehikel des charakteristisch Schönen ist.* Streng genommen ist diese Fassung aber nur eine besondere Seite von der oben gegebenen allgemeineneren Fassung des Satzes; denn der Grad des Charakteristischen macht nur den Grad der Konkretheit *innerhalb* jeder Stufe aus, wie die Höhe der erklommenen Stufe den Grad der Konkretheit *auf der ganzen Stufenleiter* des Schönen ausmacht. Spricht man dagegen von dem freien Kunstschönen, so kann man, da dieses es nur mit der höchsten Stufe, dem Individuellen, zu tun hat, ohne Ungenauigkeit sich an die zweite Fassung halten und das ästhetisch berechtigte Häßliche, soweit es nicht schon durch das Erklimmen der Stufe des Gattungsmäßigen bedingt ist, ausschließlich als Mittel des charakteristisch Schönen ansehen.

Dieser Satz scheint eine Umkehrung zu erleiden, wo das formal Schöne dazu dienen muß, das inhaltlich häßliche Individuelle, die Perversität seiner Lüge und Verstellung zu charakterisieren, wenn es die Maske der Schönheit vornimmt, um desto sicherer zu täuschen. Aber diese Umkehrung ist doch nur scheinbar. Denn indem das inhaltliche individuell Häßliche sich mit formaler

Digitized by Google

Schönheit zu umhüllen sucht, widerspricht es doch der Konsequenz seines Wesens, macht also das Schöne zu einem widerspruchsvoll Angewandten, d. h. Häßlichen, und so ist es die Häßlichkeit seiner in die Erscheinung tretenden Widerspruchsnatur, durch welche es sich mit Hilfe dessen charakterisiert, was an sich betrachtet allerdings ein Schönes heißen müßte. Eine je frommere Miene Tartüffe aufsetzt, desto häßlicher wird er, nicht etwa desto schöner, obwohl der physiognomische Ausdruck der Frömmigkeit an sich schön ist; je häßlicher er aber auf diese Weise vermittels der mißbrauchten Schönheit wird, desto charakteristischer wird er als heuchlerischer Frömmler. Hier entsteht nun allerdings die Frage, wie das individuelle inhaltlich Häßliche ästhetisch gerechtfertigt sein könne, da es doch schon auf der höchsten Stufe steht. Bevor wir dieser Frage nähertreten, wollen wir noch einen Blick auf die nähere Ausgestaltung des Häßlichen auf den niederen Stufen werfen, um daran erst die Erörterung des Häßlichen auf der Stufe des Individuellen anzuschließen.

2. Das Häßliche auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen

a) Das sinnlich Unangenehme

Was zunächst das sinnlich Unangenehme betrifft, so entspricht dies in demselben Sinne dem Häßlichen oder Mißfälligen, wie das sinnlich Angenehme dem Schönen oder Gefälligen entspricht; aber das sinnlich Unangenehme ist darum für sich allein noch ebensowenig ein Häßliches, wie das sinnlich Angenehme für sich allein ein Schönes ist. Man kann das sinnlich Unangenehme ebenso als ein unbewußt formal Mißfälliges definieren, wie das sinnlich Angenehme ein unbewußt formal Gefälliges ist, und insoweit diese unbewußte Beschaffenheit fähig ist, ins Bewußtsein hineingezogen zu werden, wird auch aus dem ästhetisch unselbständigen sinnlich Unangenehmen ein ästhetisch selbständiges formal Häßliches. Aber insoweit diese Überführung ins Bewußtsein durch die Natur der Sinnesempfindung ausgeschlossen ist, bleibt auch das Mißfallen am Unangenehmen der Realität verhaftet, und kann nur dadurch fähig werden, von derselben zu abstrahieren, daß das Unangenehme unselbständiges Moment an einem von der Realität abgelösten ästhetischen Schein wird. Damit wird es aber sogleich dienendes Mittel für ein relativ inhaltliches Schönes; wenn schon das sinnlich Angenehme sich davor zu hüten hat, daß es in dieser dienenden Stellung nicht doch wieder eine relativ selbständige Bedeutung in vordringlicher Weise an sich zu reißen sucht, so gilt das noch mehr vom sinnlich Unangenehmen. Es hängt ganz von dem Schönen ab, welchem gedient wird, ob das sinnlich Angenehme, das sinnlich Indifferente oder das Unangenehme angebracht ist, und in welcher Mischung sie ästhetisch gefordert und gerechtfertigt sind.

Wir haben oben (S. 73) gesehen, daß die selbständige Pflege des sinnlich Angenehmen durch Abstumpfung und Jagd nach gesteigerten Reizen und Kontrasten zum Kultus des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen, und endlich zu einem pathologischen Verlangen nach naturwidrigen Reizen, d. h. zum ästhetischen Laster führt. Dasselbe Ergebnis würde auf noch kürzerem Wege herauskommen, wenn jemand gleich mit der Pflege des sinn-

Digitized by Google

lich Unangenehmen um seiner selbst willen beginnen wollte. Das Angenehme hat nur als ein von der Beschaffenheit des Schönen gefordertes Zubehör ästhetische Berechtigung, das Unangenehme nur als Mittel der Charakteristik. Da nun im Fortschritt der Kultur das Schöne immer charakteristischer wird (sowohl was die Naturschönheit der menschlichen Individuen, als was die Kunstschönheit betrifft), so liegt es in der Natur der Sache, daß auch immer mehr sinnlich Unangenehmes als Mittel der steigenden Charakteristik ästhetisch gefordert und gerechtfertigt wird. Wenn eine solche Steigerung des sinnlich Unangenehmen in der Kunst plötzlich hervortritt, um dem gesteigerten Charakterisierungsbedürfnis eines reichen und tiefen Künstlers zu genügen, so fühlt ein Teil des Publikums sich mehr oder weniger davon chokiert, daß es sich soviel mehr sinnlich Unangenehmes gefallen lassen soll; ein anderer Teil aber fühlt sich von der Steigerung des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen angezogen, und es finden sich sofort Nachahmer, welche diese Steigerung sich aneignen und weitertreiben, bloß um der gesteigerten sinnlichen Reizwirkung willen. *Beides ist gleich unästhetisch.* Hat der Künstler wirklich ein konkreteres Ideal, d. h. ein mehr charakteristisch Schönes als seine Vorgänger mitzuteilen, so hat er auch das ästhetische Recht und die Pflicht, die zur Charakteristik erforderliche Steigerung des sinnlich Unangenehmen nicht zu scheuen; es ist Sache des Publikums, sich an die stärkeren Zumutungen in diesem Punkte zu gewöhnen, und die Erfahrung zeigt, daß es sich wirklich sehr bald, nur zu bald, daran gewöhnt.

Wir sehen diese Gewöhnung, die als eine fortschreitende Abstumpfung der Sinne gegen die Mißfälligkeit des sinnlich Unangenehmen bezeichnet werden kann, besonders deutlich in der Geschichte der Musik, sowohl der alten als der neueren. In der Melodieführung zeigt sie sich als Gewöhnung an zunehmende Chromatik, im Altertum sogar im Fortgang bis zu Vierteltönen; in der Harmonienbewegung als Gewöhnung an immer schärfere Dissonanzen, an immer längere Dissonanzenreihen, an immer stärkere Übersprungen bei der Auflösung und in immer stärkerer Durchsetzung der reinen Akkorde mit Vorhalten und Durchgangstönen. Wie das Ohr der heute Lebenden eine Instrumentation als matt und fade empfindet, die vor einigen Menschenaltern noch als vordringlich und schreiend gemißbilligt worden wäre, so gilt heute schon so manches als Konsonanz, Auflösung und relativer Ruhepunkt in der Harmonienbewegung, was früher als auflösungsbedürftige Dissonanz empfunden worden wäre.

Ebenso hat das Bedürfnis der individualisierenden Charakteristik in der Dichtung, und speziell im Roman, dazu geführt, der Phantasie die Reproduktion von sinnlich unangenehmen Eindrücken in sehr viel stärkerem Maße als früher zuzumuten, weil sie zur Vollständigkeit des charakteristisch Schönen unentbehrlich sind; die neuere Dichtung taucht viel tiefer in Roheit und Gemeinheit, Laster und Elend hinab, und sie ist dabei in ihrem vollen ästhetischen Recht, wofern dies *unentbehrliches* Mittel zur Darstellung eines charakteristisch *Schönen* bleibt. Wo aber dies vergessen wird, wo die Phantasie sich mit unmittelbarem Behagen im Kote wälzt, oder wo ein verkehrter Begriff von künstlerischem Realismus in der Naturtreue des ge-

Digitized by Google

schilderten Mistes die für sich allein genügende Rechtfertigung dafür findet, wo das Widrigste, das man nicht mit der Feuerzange anfassen möchte, mit zynischer Lust am Anstößigen mit Händen durchwühlt und vor den Sinnen ausgebreitet wird, wo der Wert der Dichtung nach dem Grade ihres Vermögens zur Emotion der Phantasie mit unangenehmen Eindrücken abgeschätzt wird, wo endlich der Triumph des Dichters um so größer erscheint, je besser es ihm gelungen ist, den physischen, ästhetischen und moralischen Ekel des Lesers auf den Gipfel zu treiben, da feiert das unästhetisch Häßliche seine schlimmsten Orgien. Für solche Mißhandlung der Kunst kann es auch niemals eine Entschuldigung abgeben, wenn der „Dichter" etwa eine moralische Tendenz mit seiner Dichtung verfolgt hat, d. h. durch Abschreckung aufklärend und sinnumwandelnd zu wirken bemüht gewesen ist; eine solche moralische Tendenz kann allenfalls für den Menschen, aber niemals für den Künstler als mildernder Umstand für sein ästhetisches Verbrechen gelten, und die Erfahrung zeigt, daß niemand, der an solchen Dichtungen Behagen findet, sich um die moralische Tendenz bekümmert, und niemand, der diese Tendenz billigt, *darum* die Lektüre erträglicher findet. Um von solchen Irrwegen zurückzukommen, muß man sich klarmachen, daß die moralische Tendenz des ganzen Werkes ebenso ästhetisch wertlos ist wie die realistische photographische Exaktheit oder naturalistische Treue im Nachzeichnen der Wirklichkeit, daß aber die letztere überall da unästhetisch wird, wo sie nicht als unentbehrliches Mittel für die Darstellung eines charakteristisch *Schönen* dient, und daß sie verwerflich wird, wo sie die Pflege des gleichviel ob angenehmen oder unangenehmen Sinnesreizes zum selbständigen Ziel erhebt.

Bei der Charakterisierung der Gattungstypen kann das sinnlich Angenehme ebenso wie das Unangenehme als Mittel dienen; so z. B. kann für eine Schmetterlingsart ebensowohl die sinnliche Pracht, die Buntheit und das Schillern ihrer Farbenmuster charakteristisch sein, wie für eine andere das stumpfe Grau oder unscheinbare Braun ihrer Flügel. Der angenehme Klang der Nachtigallenstimme ist ebenso charakteristisch für den Gattungstypus der Nachtigall, wie der unangenehme Klang des Pfauenschreis es für den Typus des Pfaus ist, und ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen dem Stimmklang des Menschen und dem des Affen. Innerhalb einer Gattung aber wird das individuelle Charakteristische, ja sogar schon das Charakteristische der polymorphen Gattungstypen durch Abweichungen nach der Seite des sinnlich Unangenehmen vom abstrakten Gattungsideal bestimmt. Fragt man sich, worin der seelische Reiz der Stimme eines bestimmten Menschen liegt, so ist es physikalisch gesprochen eine Modifikation in der Zusammenstellung der Obertöne, welche als Abweichung von dem Stimmklang des Gattungsideals eine Steigerung der *Dissonanz* zwischen Obertönen und Grundton und Obertönen und Obertönen ist, also eine Zunahme der sinnlich unangenehmen Beimischungen in dem sinnlich Angenehmen des menschlichen Stimmklangs von gleicher Höhe im allgemeinen. Die sinnlich angenehmste Menschenstimme ist die des Kastraten, insofern sie dem nicht existierenden Indifferenzpunkt zwischen Tenor und Alt am nächsten kommt; die Männerstimme und Frauenstimme weicht nicht nur der Tonlage nach

Digitized by Google

von der sinnlich angenehmsten Mitte ab, sondern auch dem Klangcharakter nach einerseits zum Rauhen und Dumpfen, andererseits zum Scharfen und Dünnen. Zum männlichen und weiblichen Ideal gehört männliche und weibliche Mittelstimme (Bariton und Mezzosopran), welche auch sinnlich angenehmer sind als die Extreme des tiefen Basses und hohen Soprans. Die Abweichung der Männerstimme nach der weiblichen Seite (im Tenor) macht dieselbe ebenso sinnlich angenehmer, wie die Abweichung der Frauenstimme nach der männlichen Seite (im Alt); aber auch der Tenor hat noch etwas energisch Gespanntes im Vergleich zum ruhigen mühelos gesättigten Fluß der Kastratenstimme, und der Alt zeigt gerade in den tieferen Brustregistern, wo er sich am deutlichsten von der normalen Frauenstimme unterscheidet, leicht etwas unnatürlich Gepreßtes in seinem pastosen Klange.

Wie der hohe Tenor leicht etwas weibisch Weichliches, so hat der pastose Alt leicht etwas Männisches an sich, und darum wird ersterer zur Charakteristik schmachtender Liebhaber und jugendlich unreifer Helden, letzterer zur Charakteristik von Matronen oder ehrgeizigen bösen Mannweibern gebraucht. Wenn die italienische Oper des vorigen Jahrhunderts den Kastraten als Helden und Liebhaber verwandte und den Tenor auf Väterrollen beschränkte, wenn die Oper dieses Jahrhunderts meistens auch die männlich reifen Heldengestalten dem Tenor zuweist, so sind das Abweichungen von der ästhetischen Wahrheit der Charakteristik zur Verstärkung des sinnlich Angenehmen; haben wir uns von der Herrschaft der Kastratenstimme losgerungen, so bleibt nun die Aufgabe, uns von der Herrschaft der Heldentenöre loszuringen, von einer Verirrung, die in jedem Jahrzehnt Hunderte von Künstlern mit schönen Stimmen durch Überanstrengung zugrunde richtet und die Gagen der wenigen hinreichend robusten Kehlköpfe, ganz abgesehen von dem Grade ihrer Künstlerschaft, auf eine unsinnige Höhe emporgeschraubt hat. Diese Gage ist um so höher, je weiter die Stimme, unbeschadet ihrer Stärke in der Mittellage, in die Höhe hinaufreicht, d. h. je unmännlichere und weibischere Töne dieselbe zu Gehör bringt; das Publikum, das dem hohen C oder Cis eines Tenoristen frenetisch zujubelt, beweist damit, daß es das sinnlich Angenehme, nicht das Kunstschöne an der Leistung des Sängers bewundert, und hat damit das Recht verwirkt, über die Kastratenschwärmerei des vorigen Jahrhunderts die Nase zu rümpfen, welches wenigstens den Mut der Konsequenz besaß.

Wo der Tenor richtig verwandt wird, nämlich als lyrischer Tenor, da ist er am wenigsten fähig zu individueller Charakteristik, ebenso der Alt, wo er in seiner eigentlichen Lage belassen und ihm nicht zugleich die Höhe des Mezzosoprans zugemutet wird. Die individuelle dramatische Charakteristik beginnt so recht erst mit dem Bariton und Mezzosopran, beziehungsweise mit dem als Bariton gemißbrauchten Tenor*) und dem als Mezzosopran

*) Die Übertragung der Heldenrollen an den Tenor verleitet unmittelbar dazu, den Tenor als Bariton zu mißbrauchen und durch dunklere Tonfärbung gewaltsam zu der männlichen charakteristischen Ausdrucksfähigkeit des letzteren aufzuspreizen. Den natürlichen Tenorklang, der in meiner Jugend noch überwiegend war, bekommt man jetzt fast nur noch von italienischen Sängern zu hören, während in Deutschland selbst die lyrischen Tenöre sich mehr und mehr bemühen,

Digitized by Google

gemißbrauchten Alt, und steigert sich in den Intriganten- und Charakterrollen für Baß und dramatischen Sopran- und Soubrettenpartien, d. h. in denjenigen Stimmklangarten, welche sich weiter vom sinnlich Angenehmen entfernen. Was diese Stimmen dann schön macht, ist das Seelenvolle und Charakteristische in denselben, das vom Herzen kommt und zum Herzen spricht; dieses ist vom ästhetischen Standpunkt auch an Tenor- und Altstimmen höher zu schätzen als die bloße sinnliche Annehmlichkeit des seelenlosen Klanges, welche auch die instrumentale Klangschönheit des Organs genannt wird. Nichts ist auf die Dauer langweiliger, als wenn die sinnliche Annehmlichkeit einer instrumentalschönen Altstimme ohne jede seelische Ausdrucksfähigkeit sich mit der individuellen Charakteristik einer hochdramatischen Mezzosopranpartie abmüht; man verwünscht zuletzt ingrimmig diese instrumentale Schönheit. Mit dem Rossinischen Opernstil mußte auch das Kastratentum von der Bühne verschwinden, weil diese seelenloseste und ausdrucksloseste aller Stimmen selbst den mäßigsten dramatischen Ansprüchen an individuelle Charakteristik zu genügen unfähig war.

b) Das mathematisch Mißfällige

Gehen wir nun zu der Stufe des mathematisch Gefälligen über, so müssen wir das Häßliche hier allgemein genommen als das mathematisch Mißfällige bezeichnen. Unschön im privativ formalen Sinne wäre auch hier die Formlosigkeit im ganzen, die Formenleere, die Formenarmut oder der Mangel an Formgestaltung und Formdurchbildung; häßlich hingegen ist das Vorhandensein von Form, Gestaltung und Durchbildung, aber einer solchen, die mit den Forderungen mathematischer Gefälligkeit in Widerspruch steht. Das Regellose, insofern es eine Mannigfaltigkeit von Formgliedern oder Formelementen als vorhanden voraussetzt, fällt darum nicht unter das Unschöne, sondern unter das Häßliche aus dem Gesichtspunkt rein mathematischer Gefälligkeit; so würde z. B. die Regellosigkeit der Verteilung der Sterne am Nachthimmel mißfällig für uns sein, wenn nicht die Reflexion uns sagte, daß sie tatsächlich durch Gesetze und Regeln geordnet sind, deren Ergebnis wir nur von unserem Standpunkt nicht anschaulich als Ordnung aufzufassen vermögen. Ebenso sind Ungleichmäßigkeit, Asymmetrie, Inkommensurabilität und Disproportionalität nicht bloß privativ unschön, sondern negativ mißfällig, weil sie gegen die mathematischen Formbildungsgesetze verstoßen. Diese Mißfälligkeit tritt als wirkliche Häßlichkeit überall da zutage, wo keine höheren Formbildungsgesetze eine Einbuße an mathematischer Gefälligkeit bedingen, z. B. im Grundriß von Gebäuden, soweit nicht eine direkte Abhängigkeit vom Zweck und eine indirekte Abhängigkeit von dynamischen Formgesetzen besteht (z. B. in der zulässigen Weite der Spannungen).

---

der unnatürlichen Mode einer dunkleren Tonfärbung Rechnung zu tragen. Man hört aber doch, daß die charakteristische Heldenhaftigkeit der Stimme angequält ist und nur dazu beiträgt, dieselbe umso schneller zu ruinieren. Die dunkle Färbung des Heldentenors ist ebenso wenig waschecht wie die des wilden Mannes in der Jahrmarktsbude.

Digitized by Google

Weil die architektonische Schönheit derjenige Teil der Kunstschönheit ist, in welchem die mathematische Gefälligkeit den ungehemmtesten und breitesten Spielraum hat, darum nennt man dasjenige, was ich als mathematische Gefälligkeit bezeichnet habe, meistens architektonische Schönheit, und stellt sich dann die Sache so vor, als ob diese Art der formalen Schönheit ursprünglich nur der Baukunst eigentümlich sei, und bloß nachträglich aus der Architektur auch auf andere Zweige des Kunstgewerbes (z. B. unorganische Ornamente und Dekorationen) und der freien Kunst (Grundlinien der plastischen und malerischen Komposition) übertragen worden sei. So spricht man dann von architektonischen Mustern oder Verzierungen, anstatt von mathematisch gefälligen, unorganischen Mustern und Verzierungen zu sprechen, von architektonischer Stilisierung organischer Motive, anstatt von mathematischer oder geometrischer Stilisierung derselben, von Durchbrechung der strengen architektonischen Ordnung und Gesetzmäßigkeit durch plastische Harmonie oder malerische Unordnung, anstatt von Durchbrechung der mathematischen Ordung und Gesetzmäßigkeit. Man setzt an Stelle des zu bezeichnenden Begriffes selbst den hervorstechendsten Fall seiner Anwendung, und macht damit zwar wohl im allgemeinen verständlich, wovon man redet, verhüllt aber doch die Sache selbst durch eine zwecklose Umschreibung, und trägt den Begriff des Architektonischen willkürlich in Gebiete hinein, mit denen er gar nichts zu tun hat. Eine solche Begriffsverschiebung konnte nur daraus entspringen und entschuldigt werden, daß man in der Anschauung der architektonischen Gesetzmäßigkeit den ihr zugrunde liegenden Begriff der mathematischen Gesetzmäßigkeit noch nicht herausgespürt hatte; sie muß aber ein Ende nehmen, nachdem dies geschehen ist.

Es ist wohl zu beachten, daß innerhalb des Gebietes der mathematischen Gefälligkeit jedes höhere Formgesetz den Forderungen der niederen Formgesetze ebensowohl teilweise Einbußen auferlegt, wie es dieselben teilweise aus sich heraus fordert und umspannt. So wird die Gleichmäßigkeit in der Symmetrie insoweit negiert, als die Aufeinanderfolge der gleichmäßigen Elemente in den symmetrischen Gliedern nicht mehr die gleiche, sondern die entgegengesetzte ist: das Symmetrische ist also unter dem Gesichtspunkt der Idee der Gleichmäßigkeit schon relativ häßlich zu nennen. Ebenso wird die Gleichmäßigkeit von der Kommensurabilität durch einfache rationale Zahlenverhältnisse insoweit negiert, als an Stelle der einfachen Gleichmäßigkeit der Elemente deren multiple Gleichmäßigkeit tritt; die Kommensurabilität ist also ebenfalls schon relativ häßlich unter dem Gesichtspunkt der Idee der Gleichmäßigkeit. Ebenso legt die Proportionalität der Glieder, oder die Gleichheit ihrer Verhältnisse, der Gleichmäßigkeit Einbuße auf, und die Proportionalität nach einem irrationalen Zahlenverhältnis (wie z. B. demjenigen des Goldenen Schnitts) ist wiederum relativ häßlich unter dem Gesichtspunkt der Kommensurabilität nach möglichst einfachen rationalen Zahlenverhältnissen. Alle geschlossenen Figuren von ungleicher Länge und Breite sind relativ häßlich sowohl unter dem Gesichtspunkt der Gleichmäßigkeit der Durchmesser als auch unter demjenigen der Symmetrie nach möglichst vielen Achsen. So ist z. B. die Ellipse relativ häßlich im Vergleich zum Kreise, weil die Krümmung ihres Umfangs nicht an jeder Stelle dieselbe und

Digitized by Google

Symmetrie in ihr nur nach zwei, anstatt wie beim Kreise nach unendlich vielen Achsen besteht. Parabel, Kettenlinie und Wellenlinie sind sogar nur noch nach einer Achse symmetrisch, die Spiralen, zylindrischen und konischen Schraubenlinien nach gar keiner mehr. Jedes Aufsteigen zu einem höheren mathematischen Formbildungsgesetz muß sonach durch eine Einbuße der Gefälligkeit am Maßstabe niederer Formgesetze erkauft werden; diese relative Häßlichkeit macht aber die Form als Ganzes nicht häßlicher, sondern schöner, weil das höhere Formbildungsprinzip zugleich das konkretere und charakteristischere ist.

Die Klarstellung dieser Beziehungen ist darum so wichtig, weil sie erstens typisch sind für das Verhältnis des relativ konkret Schönen und abstrakt Schönen auf den verschiedenen Konkretionsstufen, und weil zweitens daraus hervorgeht, daß die Formgebilde höherer Stufen, welche in den verschiedenen mathematisch gefälligen Formen die Mittel ihrer charakteristischen Schönheit finden, darum doch nicht diese Mittel der Charakteristik ohne relative formale Häßlichkeit erkauft haben, nämlich nicht ohne diejenige relative Häßlichkeit in bezug auf die niederen mathematischen Formgesetze, welche durch das für sie charakteristische höhere mathematische Formgesetz bereits bedingt und eingeschlossen wird. Wenn man z. B. sagt: die Parabel ist charakteristisch für die Wurfbewegung, die Kosinuskurve für die Wellenbewegung, die Kettenlinie für die Gewölbegestaltung, die konische Schraubenlinie für das Pflanzenwachstum, so könnte es scheinen, als seien es rein positive gefällige Formbestimmungen niederer Stufe, durch welche diese Erscheinungen dynamischer und lebendiger Stufe charakterisiert sind; man muß aber dabei nicht vergessen, daß die ästhetische Negativität, nämlich der der Gefälligkeit der niederen mathematischen Formgesetze getane Abbruch, in den höheren mathematischen Formen schon mit drinsteckt. Es dürfte sich schwerlich a priori beweisen lassen, daß sie ihr Charakterisierungsvermögen allein und ausschließlich aus diesem ihnen anhaftenden Moment ästhetischer Negativität schöpfen; wenn man aber erwägt, daß dieses Charakterisierungsvermögen jedenfalls der ihnen anhaftenden Negativität proportional ist, so wird man kaum einen Grund haben, den sachlichen Zusammenhang zwischen beiden zu bezweifeln.

Allerdings ist bei dem sinnlich Angenehmen die Tatsache nicht zu bestreiten, daß das Angenehme ebenso der Charakteristik dienen kann wie das Unangenehme; indessen ist dabei dreierlei zu beachten. Erstens ist das sinnlich Angenehme als solches noch außerhalb des Schönen belegen und der Realität verhaftet, kann also ganz wohl anderen Gesetzen unterworfen sein als das unmittelbar zum Bereich des Schönen Gehörige. Zweitens dient es ebensosehr unbewußterweise einem seelischen Ausdruck, wie es an und für sich ein unbewußt formal Schönes ist, und die Möglichkeit ist keineswegs ausgeschlossen, daß viele Eindrücke uns gerade darum als sinnlich angenehm erscheinen, weil sie sinnlich unangenehm sind, d. h. daß wir die von ihnen charakterisierte inhaltliche Schönheit unwillkürlich in ihre sinnliche Qualität hineinziehen und sie darum für sinnlich angenehm halten, obwohl sie tatsächlich unbewußt formal häßlich, d. h. sinnlich unangenehm sind; die Analyse des seelenvollen Stimmklanges, der desto seelenvoller erscheint, je

Digitized by Google

dissonanter er in gewisser Weise ist, deutet entschieden nach dieser Richtung, und es ist wohl möglich, daß wir auch innerhalb des sinnlich Angenehmen bei tieferem Eindringen in dessen unbewußte Komponenten das Gesetz mehr und mehr bestätigt finden würden, daß alles inhaltlich Charakteristische aus formal Häßlichem entspringt. Drittens reichen die gegenwärtig noch nicht auflösbaren Beispiele von der Charakteristik durch positiv sinnlich Angenehmes (Schmetterlingsfarben, Vögelgefieder, Inkarnat der weißen Rasse, Inkarnat der Jugend) nicht hinaus über die Charakterisierung der Gattungstypen gegeneinander oder der polymorphen Typen derselben Gattung gegeneinander, während beim Individuellen das formal Schöne mit dem Gattungsideal zusammenfällt und alles Charakteristische in einer relativen Häßlichkeit durch Abweichung von diesem Gattungstypus besteht. Die scheinbare Abweichung des sinnlich Angenehmen von dem Gesetz der Charakteristik durch formale Häßlichkeit bleibt also einerseits in ihrem Ausgangspunkt außerhalb des Gebiets des Schönen stehen, und reicht in ihrem Endpunkt nicht bis in das wahrhaft konkret Schöne, das Individuelle hinein; andererseits erweckt sie den Verdacht, eine bloß scheinbare Ausnahme zu sein, deren Scheinbarkeit sich bei tieferem analytischen Eindringen herausstellen würde. So ist diese Ausnahme praktisch belanglos, theoretisch zweifelhaft; immerhin muß ihr bis auf weiteres so viel Gewicht beigemessen werden, um uns von der Aufstellung des fraglichen Gesetzes als eines *schlechthin allgemeingültigen* vorläufig *Abstand nehmen* zu lassen, weil dasselbe weder a priori zu erweisen ist noch durch die Erfahrung ausnahmslos bestätigt wird. Wohl aber werden wir das Gesetz innerhalb der Grenzen seiner Bestätigung durch die Erfahrung schon jetzt als *empirische Regel* hinstellen dürfen, als eine Regel, die ästhetisch um so wichtiger ist, als sie für das Individuelle, das alleinige Gebiet des Kunstschönen, unbedingte Geltung hat, und auch unterhalb des Individuellen überall zu gelten scheint mit Ausnahme der noch der Untersuchung und Aufklärung bedürftigen Ausnahmen der Charakteristik von Gattungstypen durch sinnlich Angenehmes.

c) *Das dynamisch Mißfällige*

Auf der Stufe des Dynamischen ist die Gültigkeit der Regel leicht zu erkennen. Die formalschöne Entfaltung des Wurfes ist die Parabel; aber in dieser regelmäßig schönen Linie ist nur das allgemeine Verhältnis der Schwerkraft zur Anfangsgeschwindigkeit eines geworfenen Körpers ausgedrückt und der Luftwiderstand so wie die Reibung des Körpers an der Luft unberücksichtigt gelassen, d. h. gleich Null gesetzt. Eine solche rein parabolische Wurfbewegung ist nun zwar charakteristisch verschieden von anderen Formen dynamischer Bewegung, z. B. dem kreisförmigen Umschwung; aber sie ist noch gar nicht charakteristisch schön als Wurfbewegung. Der Luftwiderstand allein macht die zweite Hälfte der Bahn steiler als die erste, hebt also die Symmetrie der Kurvenhälften auf; diese Verschiedenheit wird um so größer, je geringer das spezifische Gewicht des Körpers und je größer seine Geschwindigkeit ist. Die Luftreibung kann bei Rotation des Geschosses um

Digitized by Google

eine zur Flugbahn senkrechte Achse diese Abweichung von der Parabelform verstärken, z. B. beim Werfen einer kugelförmigen Bombe mit exzentrischem Schwerpunkt aus einer glatten Haubitze bei Schwerpunktlage nach unten, wo die obere Seite in der Richtung des Wurfes rotiert; sie kann dieselbe aber auch vermindern bis zur Umkehrung ins Gegenteil, z. B. bei der Schwerpunktlage nach oben, wo durch die entgegengesetzte Rotation des Geschosses die zweite Hälfte seiner Bahn immer gestreckter und flacher wird. Hat das zugespitzt zylindrische Geschoß eine Rotation um seine Längsachse, so macht es während seines Fluges konische Pendelbewegungen und weicht je länger je mehr seitlich ab nach der Seite hin, nach welcher es rotiert. Ist der geworfene Körper lang im Verhältnis zur Dicke, so schleudert und schwänzelt er auch ohne Rotationsbewegung, so der Wurfspieß und der vom Bogen geschnellte Pfeil. Ist er eine breite aber dünne Fläche, so durchschneidet er die Luft, solange er die Richtung seiner Achse behauptet, wird auch wohl drachengleich von dem Luftwiderstand in die Höhe gehoben, so daß der erste Ast seiner Flugbahn konkav statt konvex wird; dann aber, sobald er aus der Richtung kommt, wird seine Bahn unregelmäßig und er fällt flatternd zu Boden (Werfen von Spielkarten). Bekannt ist der Bumerang der australischen Wilden, der, richtig geschleudert, in die Hand des Werfenden zurückkehrt.

Alle diese Arten der Wurfbewegung samt den allmählich oder stoßweise in ihnen hervortretenden Veränderungen der Geschwindigkeit sind charakteristisch für die Art des Werfens oder Schießens und offenbaren dem Kenner das dynamische Wesen des Vorganges, wenn er auch nichts als die Flugbahn sieht; so ist jede von ihnen charakteristisch schön im Vergleich zu der formalen Schönheit des paraboloischen Wurfs, bei dem Luftwiderstand und Luftreibung zu gering sind, um in ihren Wirkungen sinnenfällig zu werden. Was sie aber charakteristisch schön macht, ist ihre relativ formale Häßlichkeit, ihr Verstoß gegen die Form der Parabel, gegen deren mathematische Regelmäßigkeit und Symmetrie. Wie schon im mathematisch Gefälligen die Entfaltung der höheren Formgesetze mit einer Durchbrechung der niederen verbunden war, die als solche formal mißfällig genannt werden mußte, so in noch höherem Grade im dynamisch Gefälligen. Der an Felsen sich brechende und zerstäubende Wasserfall oder die Brandung des Meeres ist darum so charakteristisch schön, weil sie formal häßlich ist in bezug auf die paraboloische Fallbewegung des Wassersturzes oder in bezug auf die reine Wellenbewegung des Meeres. Die Flamme ist darum so charakteristisch schön, weil sie niemals feste Formen ausbildet, sondern schwebend und schwankend die Gestalten zerfließen läßt, noch ehe sie dieselben vollendet hat, und, scheinbar jedem Lufthauch unterworfen, doch sich selbst behauptet in dem anscheinend regellosen flüssigen Formenspiel; sie ist also nur darum so charakteristisch schön, weil sie den Forderungen einer relativ formalen Schönheit Hohn spricht.

In allen diesen Beispielen wird die charakteristische dynamische Gefälligkeit durch relativ formale mathematische Mißfälligkeit erkauft. Dynamisch mißfällig wäre erst der Verstoß gegen ein dynamisches Formgesetz. Derartig ist z. B. ein Verstoß gegen die Gesetze der Schwere und des Gleich-

Digitized by Google

gewichts; sofern derselbe nicht durch ein höheres Formgesetz begründet und gefordert ist, muß derselbe als unmotiviert häßlich ebenso in der Kunst verworfen werden, wie er in der Natur logisch unmöglich ist. So ist z. B. unbedingt häßlich eine sichtbare Last, der die sichtbar tragenden Stützen fehlen, oder Formglieder, deren wohlbekannter Zweck im Tragen von Lasten besteht, ohne daß zu tragende Lasten sichtbar sind, oder ein System von Lasten und tragenden Stützen, das scheinbar in der Luft schwebt, d. h. der Basis entbehrt*). Wenn auf einem Bilde schwebende Figuren dargestellt sind, die von einer höheren Kraft befähigt sind, die irdische Schwere zu überwinden, so müssen doch immer noch ihre Körperhaltung und ihre Gewandfalten das gesetzmäßige Kompromiß ihrer eigentümlichen vorausgesetzten Steigkraft und der Schwerkraft zur Darstellung bringen, also der Schwerkraft selbst in deren Aufhebung Rechnung tragen, indem sie das Gleichgewicht der Kräfte zeigen. Denn während ein bestimmtes mathematisches Formgesetz nur da Anwendung findet, wo es durch den Inhalt gefordert oder doch gestattet ist, gehört es zum Wesen der Gravitation und der Naturkräfte, daß sie die unaufhebbare Voraussetzung alles Natürlichen bilden, wozu auch das in natürlicher Vermittelung auftretende Übernatürliche gehört. Jede bestimmte Naturkraft kann im besonderen Falle überwunden werden, sei es durch andere Naturkräfte, sei es durch vorausgesetzte übernatürliche Kräfte, aber sie darf niemals ignoriert oder als nicht vorhanden betrachtet werden, sondern muß in ihrer Bedeutung und Macht anerkannt und ausdrücklich überwunden werden. Anderenfalls entsteht ein ästhetisch ungerechtfertigtes Häßliches oder Unkünstlerisches

d) Das passiv Zweckwidrige

Auf der Stufe des passiv Zweckmäßigen ist man es schon mehr gewohnt, die relativ formale Schönheit des mathematisch und dynamisch Gefälligen von der charakteristischen inhaltlichen Schönheit der Zweckmäßigkeit der Form zu unterscheiden als auf den vorhergehenden Stufen. Der Zweck einer Tasse fordert einen Henkel, um auch die mit heißer Flüssigkeit gefüllte ohne Verbrennen der Hand anfassen zu können; die formale Schönheit würde zur Aufrechterhaltung der Symmetrie verlangen, daß gleich zwei Henkel angesetzt werden, wenn auch nur einer benutzt wird, aber solche Zweckwidrigkeit wäre inhaltlich häßlich, obwohl formal schöner. Darum ist es für die Tasse charakteristisch, daß sie nur einen Henkel hat, ebenso für die Kanne oder den Krug, daß sie nur einen Henkel und einen Ausguß haben. Nicht um eine gewisse unvollkommene Symmetrie herzustellen, sitzt der Ausguß an der dem Henkel gegenüberliegenden Seite, sondern weil der Funktionszweck des Ausgießens es so erfordert, da beim Anfassen des Henkels die gegenüberliegende Seite des Randes sich schon von selbst durch die Schwere des Gefäßes am tiefsten neigt; bei der Schnabeltasse dagegen er-

*) Daraus folgt, daß Säulen, Pfeiler und Bogen nur da an Bauwerken oder Geräten als Ornament verwendbar sind, wo sowohl die Last, welche scheinbar von ihnen getragen wird, als auch die Basis, von welcher sie samt ihrer Last scheinbar getragen werden, deutlich sichtbar sind.

Digitized by Google

fordert der Funktionszweck die Anbringung des Schnabels in der Mitte der linken Randseite. Käme es vor allem auf die formale Schönheit an, so würde man die Kanne so hinstellen, daß der Henkel vorn oder hinten steht, weil dann wenigstens dem Augenschein die Symmetrie gewahrt bleibt; die Tatsache, daß man bei der ästhetischen Betrachtung des Geräts vielmehr eine Ansicht aufsucht, in welcher die Asymmetrie deutlich hervortritt, aber auch die Zweckmäßigkeit der asymmetrischen Formglieder einleuchtet, beweist zur Genüge, daß die charakteristische Schönheit der passiven Zweckmäßigkeit ästhetisch wichtiger ist als die formale Häßlichkeit, mit welcher sie erkauft ist. In ähnlicher Weise beruht die charakteristische Schönheit eines Gewehrs darauf, daß der Kolben asymmetrisch geschnitzt ist, nämlich für den Anschlag an der rechten Schulter, und der Hahn asymmetrisch gestellt ist, um dem Visier und Korn die Mitte des Laufes freizulassen.

Was das Verhältnis zwischen inhaltvoller Schönheit und formaler Unschönheit und zwischen einer durch vordringliche formale Schönheit bedingte Häßlichkeit betrifft, so kann ich auf das bereits oben Gesagte verweisen (S. 130—134, 206—208). Jede inhaltliche Häßlichkeit aus dem Gesichtspunkt des passiv Zweckmäßigen ist eine ästhetisch unmotivierte, unkünstlerische Häßlichkeit; denn der Zweck, dem das Gerät dient, liegt selbst außerhalb des Geräts in der aktiven Funktion, die sich des Gerätes bedient, fällt mit dem lebendigen Bedürfniszweck des Nießbrauchers zusammen, und kann demgemäß nicht von diesem zu einer Einbuße an sich selbst verurteilt werden. Wohl aber kann die relative Unzweckmäßigkeit der Geräte einer niederen Kulturstufe charakteristisch werden für die Einfachheit der Bedürfnisse und die unzulängliche Beherrschung der Technik auf dieser Kulturstufe; wo es sich also um das charakteristisch Schöne niederer Kulturstufen handelt (z. B. bei einem Genrebild aus dem Pfahlbauerleben, oder bei einem Schlachtbild zwischen Wilden und Europäern), da kann auch die relative Unzweckmäßigkeit der Geräte Mittel zur Erzielung des charakteristisch Schönen und dadurch ästhetisch gerechtfertigt sein.

e) Das zweckwidrige Lebendige

Auf der Stufe des Lebendigen kann die Zweckwidrigkeit eine dreifache sein: erstens unzulängliche Anpassung der organischen Konstruktion an die Lebensbedingungen, zweitens schwächliche oder ungesunde Konstitution und drittens ungeschickte Ausführung der Funktion. Die konstruktive, konstitutionelle und funktionelle Zweckwidrigkeit, oder morphologische Unangepaßtheit, Ungesundheit und Ungeschicklichkeit sind ebensoviel Arten der Häßlichkeit auf der Stufe des Lebendigen.

Die Unangepaßtheit kann aus einer Schwäche des Akkommodationsvermögens stammen, wie es namentlich bei älteren, in sich befestigten Spezien zu beobachten ist; sie kann aber auch daher stammen, daß der für andere Lebensbedingungen konstruierte Organismus noch nicht Zeit genug zur Verfügung gehabt hat, sich den neuen Lebensbedingungen, in die er versetzt worden ist, zu akkommodieren; sie kann endlich auch daher stammen, daß dem Organismus die Zumutung gestellt ist, sich Lebensbedingungen anzupassen, denen seine fundamentale Konstruktion widerspricht. Von der

Digitized by Google

letzteren Art ist ein Teil der rudimentären Organe, sofern dieselbe in einer früheren Periode der phylogenetischen Entwickelung den Lebensbedingungen entsprochen haben und nun als verkümmerte zwecklose Überlebsel von Geschlecht zu Geschlecht weiter vererbt werden, obwohl sie durch den Übergang der Spezies in andere Lebensbedingungen ihre Zweckmäßigkeit ganz eingebüßt haben. Was so unter dem Gesichtspunkt der gegenwärtigen Idee des Organismus zweckwidrig, also häßlich, erscheint, das findet seine logische und damit auch seine ästhetische Rechtfertigung, wenn es im Lichte der geschichtlichen Entwickelung dieser Idee aufgefaßt wird; in der Tat ist aber erst die letztere Art der Auffassung die sachgemäße, vollständige, während die erstere statt der ganzen Idee in ihrer einheitlich zusammenhängenden Wandelung einen willkürlichen, zeitlich beschränkten Ausschnitt derselben ins Auge faßt. Die Herausschneidung eines willkürlich begrenzten Stückes aus dem phylogenetischen Zusammenhange der Idee in allen ihren Wandelungen und die Beurteilung der Logizität der Idee nach einem solchen Bruchstück wäre um nichts weniger ungerechtfertigt, als die Herausschneidung eines willkürlich begrenzten Stückes aus dem ontogenetischen Zusammenhange der Idee, also z. B. die Beschränkung auf den Zeitraum von der Geburt bis zum Tode unter Ausschaltung des Embryonallebens. So wenig man Organe unzweckmäßig nennen kann, weil sie nicht nach, sondern nur vor der Geburt einem Zwecke dienten, ebensowenig kann man Organe unzweckmäßig nennen, weil sie nicht in der letzten, sondern in einer früheren Periode der phylogenetischen Entwickelung eine Bestimmung zu erfüllen hatten; man kann sich wohl darüber wundern, wenn das Anpassungsvermögen groß genug ist, um die zwecklos gewordenen Organe einer früheren Periode ganz abzustoßen, aber man kann sich nicht darüber wundern, wenn die Beständigkeit der konstruktiven Form ihre fortdauernde Erhaltung, sei es im Stoffwechsel des Individuums, sei es in der Vererbung durch Generationen (d. h. im Wechsel der individuellen Träger der Form) größer ist als der Spielraum des Anpassungsvermögens.

Häßlich kann man also rudimentäre Organe ebensowenig nennen wie dysteleologisch; häßlich kann man auch nicht eine für andere Lebensbedingungen zweckmäßige Konstruktion nennen, wenn sie mit solchen, in die sie sich durch Zufälle verschlagen findet, disharmoniert, vielmehr liegt dann die Häßlichkeit in der Unvernunft des Zufalls, der dieses Lebewesen in so unpassende Verhältnisse verschlagen hat oder so unpassende Veränderungen über dasselbe hat hereinbrechen lassen. Häßlich an und für sich wird die Konstruktion erst dann, wenn der Widerspruch zwischen ihren fundamentalen und unabänderlichen Grundbedingungen und den aufgenötigten Lebensverhältnissen zu Anpassungen führt, welche diesen äußeren Widerspruch in die Konstruktion selbst hineintragen, wenn das Dysteleologische des äußeren Zufalls zu einer Verfestigung von Anpassungen führt, welche mit der fundamentalen Konstruktion in Widerspruch stehen. Derart sind z. B. die rudimentären Flügel der Pinguine, die ursprünglich um des Fliegens willen ihrem Gebrauch als Vordergliedmaßen entzogen waren und nun bei dem mühelosen Nahrungserwerbe durch Schwimmen auch dem Gebrauch zum Fliegen durch Anpassung an das Wasserleben entzogen sind, — oder

Digitized by Google

die langen Beine gewisser Arachnidenarten, die ursprünglich zum Laufen im Spinnennetz bestimmt waren, dann aber beibehalten wurden, als die Spinnfähigkeit infolge genügender Ernährung durch nächtliche Raubwanderungen eingebüßt war. Der eigentliche Grund für die Hineintragung des zufälligen äußeren Widerspruchs in die organische Konstruktion und für die Verfestigung in derselben liegt dabei allemal in dem zufälligen Mangel konkurrierender Spezien zur vollständigen Ausnutzung der gebotenen Nahrungsverhältnisse; wäre nicht eine solche Armut an Konkurrenten gegeben, so hätten die ursprünglich ungeeigneten Typen schon während des Übergangsstadiums zur Anpassung von jenen im Kampf ums Dasein geschlagen werden müssen. Es sind darum auch vorzugsweise die Länder oder Kontinente mit armer Fauna, wo wir solchen häßlichen und in sich widerspruchsvollen Produkten der Anpassung begegnen (z. B. Australien). Gerade dadurch aber, daß solche häßlichen Formen charakteristisch sind für das Land oder den Weltteil, dem sie angehören, und für die aus demselben entlehnten Landschaften, können sie wieder Mittel der charakteristischen Schönheit der Landschaft werden. —

Häßlich an sich ist ferner die aktive Zweckwidrigkeit, die sich in der Ungesundheit oder Kränklichkeit der Konstitution ausspricht. Die Schwächlichkeit, die Ohnmacht, die Kraftlosigkeit, das Siechtum, die Bresthaftigkeit, kurz alle krankhaften, oder aus Krankheit hervorgegangenen Zustände sind häßlich, weil sie den Organismus zu seinem Zwecke, dem Leben, untüchtig machen; sie sind um so häßlicher, je untüchtiger und unfähiger sie ihn dazu machen, am häßlichsten, wenn sie ihn absolut unfähig zum Leben machen, d. h. in der Agonie des Sterbens oder in der Verwesung des Leichnams. Ich bin weit entfernt zu leugnen, daß bei der Häßlichkeit des Siechtums und des Todes noch ganz andere assoziative Vorstellungen und ästhetische Scheingefühle höherer Art mitwirken; aber ich halte es für wichtig, festzustellen, daß die aktive Zweckwidrigkeit, der Verstoß gegen den Zweck des Lebens, die einfachste und überall unentbehrliche Grundlage dieses negativen ästhetischen Eindrucks bildet. Die Unlustgefühle, welche durch den Anblick von Siechtum und Sterben im Beschauer teils als reaktive, teils als sympathische Scheingefühle geweckt werden, sind mitbestimmend für diesen negativen ästhetischen Eindruck, aber doch nur auf der Grundlage der perzipierten Zweckwidrigkeit gegen den Lebenszweck des Lebendigen; ihr ästhetisches Recht und ihre Bedeutung liegt darin, daß sie instinktive Gefühlssymptome dieser Zweckwidrigkeit sind.

Der reale Grund des Pathologischen ist überall eine relative Schwäche des aktiven Zweckes, der als Hegemonikon im Organismus waltet; sei es, daß dasselbe außerstande ist, die Schwierigkeiten der Ernährung und Selbsterhaltung durch Steigerung der Aktivität zu überwinden, sei es, daß es unfähig ist, die von außen in Gestalt von Hitze und Kälte, Dürre und Nässe, an ihn herantretenden Schädigungen der Gesundheit durch zweckmäßige Reaktionen zu paralysieren, sei es, daß es nicht die Kraft besitzt, die Schädigung durch eingewanderte Parasiten, Bakterien oder unorganische Krankheitsstoffe zu überstehen und die Feinde wieder auszustoßen, sei es, daß es zu schwach ist, um die es konstituierenden Individuen niederer Ordnung

Digitized by Google

im Zügel zu halten und deren etwaige Sondergelüste zu unterdrücken*). Nicht alle Krankheiten entspringen unmittelbar aus dezentralisierenden Tendenzen der Individuen niederer Ordnung als ihrer eigentlichen Ursache, und selbst da, wo die letzteren die Oberhand bekommen, deuten sie jedenfalls auf eine pathologische Schwäche des Hegemonikon und seiner normalen Hemmungsreflexe als tiefere Ursache der Erkrankung hin, sei es, daß diese Schwäche ererbt oder durch gesundheitswidrige Lebensweise als dauernder Zustand erworben ist, sei es, daß dieselbe zeitweilig durch den Einfall von Krankheitsträgern und durch die Kraftverzehrung im Kampfe mit denselben herbeigeführt ist. Besonders häßlich sind die Produkte von zweckwidrigen Reaktionen auf krankhafte Reize, d. h. die Fremdbildungen oder Heteroplasien, wie z. B. parasitische Geschwülste, Hühneraugen, Geschwüre, Hautkrankheiten usw. Dem aktiven Zweck im Organismus werden in solchen Fällen häufig Leistungen zugemutet, die in seinen ererbten Dispositionen zu zweckmäßigen Reaktionen nicht vorgesehen sind; er sucht sich dann dadurch zu helfen, daß er die nächstverwandte Reaktionsweise des normalen Lebensprozesses in Anwendung bringt (z. B. die Steigerung des Zellenwachstums nach Maßgabe der Steigerung des Funktionsreizes), fördert aber damit nur zu oft die Zwecke des Krankheitserregers unter Schädigung der eigenen**).

So häßlich nun aber Siechtum und Tod an sich unter dem Gesichtspunkt des aktiv Zweckmäßigen oder Lebendigen ist, so sehr ist es doch unentbehrlich zur Ermöglichung eines charakteristisch Schönen von höherer Stufe. Die vergeistigte individuelle Schönheit verträgt sich nicht leicht mit einem Maximum robuster Gesundheit. Wie der Aufenthalt im Freien bei jeder Witterung die Haut bräunt und rauh und grob macht, wie die Hingabe an einen Kultus des Bauches oder des Gaumens sie durch übermäßigen Fettansatz gedunsen und schwammig macht und entfärbt, so drücken auch das nach innen gekehrte Empfindungsleben, die angestrengten geistigen Arbeiten, die gemütbedrückenden Sorgen, der opfervolle Dienst der Barmherzigkeit, die Kämpfe des sittlichen und religiösen Bewußtseins, die Askese und das Martyrium der äußeren Erscheinung ihre Spuren ein, welche bei aller sonstigen Verschiedenheit darin übereinstimmen, daß sie die der körperlichen Gesundheit auferlegte Einbuße erkennen lassen. Wer eine zarte seelische Frauengestalt, die sich in Trauer um den verlorenen Geliebten verzehrt, als Bild der Gesundheit darstellen wollte, der würde durch Pflege einer niederen formalen Schönheit nur eine Häßlichkeit auf der Stufe des Individuellen erzielen; wer einen von Heuschrecken lebenden Wüstenheiligen als drallen Bauernjungen vorführen wollte, der würde ausgelacht werden. Auch die wirkliche Krankheit kann Mittel der Charakteristik werden, z. B. in einem Hospital oder Lazarett, um die aufopferungsvolle Tätigkeit der Ärzte und Pflegerinnen und die Standhaftigkeit der Kranken oder den patriotischen

*) Vgl. „Das Unbewußte vom Standpunkt der Physik und Deszendenztheorie", 2. Aufl., S. 302—306 u. 312—315.

**) So z. B. wenn er einem Blasenwurm (Echinokokkus) in derselben Weise durch ein neu entwickeltes System von Blutgefäßen Nahrung zuführt wie einem Ei im Uterus oder in der Extrauterinalschwangerschaft.

Digitized by Google

Triumph der verwundeten und sterbenden Krieger zu zeigen. Ebenso kann die Darstellung des Sterbens die Aufgabe haben, die ungebrochene Macht des Geistes, seiner Ergebung, seiner Zuversicht oder seines prometheischen Trotzes selbst im Zusammenbruch der phänomenalen Existenz zu charakterisieren, oder kann als Gelegenheit zur Entfaltung des charakteristisch Schönen der Handlung und Gebärde an den zugleich mit dargestellten gesunden Individuen dienen. Selbst das Widrige von Leichen und das Ekelerregende der Verwesung kann Mittel zur Charakteristik des Grauenhaften sein, sofern dieses selbst ein den Umständen nach ästhetisch berechtigtes ist. Dagegen wird der Ekel, den Geschwüre, Aussatz, Pestbeulen usw. erregen, für den Augenschein kaum zu motivieren sein; vielmehr wird der Künstler sich damit begnügen müssen, dergleichen zu verhüllen, bloß das Siechtum als solches zu zeigen und allenfalls die genauere Beschaffenheit der Krankheitssymptome aus den Umständen oder aus dem etwa sonst bekannten Sujet erraten zu lassen. Schon für die Phantasiereproduktion bedarf es der äußersten Vorsicht, daß der Dichter sich nicht durch seine Virtuosität in der Schilderung dazu hinreißen läßt, bei demjenigen, was nur als Mittel der Charakteristik für einen anderweitigen poetischen Zweck zu rechtfertigen ist, länger als unbedingt nötig ist, zu verweilen (wie z. B. Manzoni in den „Verlobten" bei der Schilderung der Pest im Übermaße getan hat).

Auch die Darstellung des Irrsinns in den Künsten muß aus diesem Gesichtspunkt beurteilt werden; sie ist nur da und nur insoweit berechtigt, als ihre Häßlichkeit auf der Stufe des aktiv Zweckmäßigen oder Lebendigen überwunden wird durch die Dienste, welche sie dem charakteristisch Schönen höherer Stufe als Mittel der Charakteristik leistet. In der Poesie ist diese Überwindung am leichtesten, weil das Krankhafte hier am leichtesten zum Moment des Tragischen oder Komischen werden kann; in der Mimik ist sie nur denkbar, sofern sie durch die vorgetragene Poesie erläutert wird; in der Plastik ist sie unmöglich, in der Malerei jedenfalls sehr schwierig. Das Häßliche der geistigen Krankheit, z. B. in der bildlichen Darstellung eines Saals in einem Irrenhause, wird nur dann erträglich, wenn dieselbe nicht bloß als Gelegenheit zur Entfaltung der malerischen Virtuosität ausgebeutet wird, sondern wenn gezeigt wird, wie selbst bei tiefer Umnachtung des Geistes doch noch Züge erkennbar bleiben, in denen die individuellen Ideen ihren Adel und ihre Hoheit siegreich hindurchleuchten lassen. Dagegen ist alle Ausmalung des lebendig Häßlichen, das nicht als Mittel für das charakteristisch Schöne unentbehrlich ist, oder die Ausmalung desselben in einem höheren Maße und weiteren Umfang, als es für den höheren Schönheitszweck erforderlich ist, unbedingt verwerflich; der Künstler mag dergleichen als Studie für die Ausbildung seiner technischen Fertigkeit vornehmen, aber er soll sich hüten, solche Studien als Kunstwerke zu veröffentlichen, weil dadurch das ästhetische Urteil des Publikums verwirrt und irregeleitet wird. Am verwerflichsten ist diese Ausmalung des lebendig Häßlichen da, wo sie einer außerästhetischen Tendenz dient (z. B. wenn gemalte Greuelszenen des Krieges für humanistische Kriegsabschaffungstendenzen Propaganda machen sollen, oder wenn Folterszenen der Inquisition den Haß gegen die katholische Kirche schüren sollen); in solchen Fällen liegt ein schreiender Miß-

Digitized by Google

brauch der Kunst vor, da das unkünstlerisch Häßliche niemals durch eine außerästhetische Tendenz ästhetisch restituiert oder geadelt werden kann. —

Das Dritte auf der Stufe des Lebendigen, die funktionelle Häßlichkeit der Bewegung und Haltung kann aus einem zwecklosen Übermaß der angewandten Kraft oder aus zweckwidrigem Untermaß derselben entspringen, aus zweckloser Hastigkeit oder aus zweckwidriger Langsamkeit, aus steifer täppischer Gradlinigkeit oder zickzackförmiger Eckigkeit, oder aus gezierter Geschwungenheit der Bewegung und aus Verbindung verschiedener solcher Verstöße. Der Schwerfällige verpaßt oft die Gelegenheit, weil er zu langsam reagiert und zu große Kraft entfalten will; der Zaghafte verpaßt sie, weil er seiner Kraft und Geschicklichkeit mißtraut; der Hastige zappelt zwecklos hin und her, um sich der Unruhe seiner gespannten Aufmerksamkeit zu entäußern und verzettelt dadurch ebenso leicht seine Kraft, als er von der Gelegenheit in unrichtiger Position überrascht wird. Die plumpe Kraft weicht zu wenig von der geraden Linie ab, die schwächliche Hast vollzieht vogelartig schnell Hinundherbewegungen, deren Zickzack nach rechts und links zu weit über die zweckmäßigste Richtung übergreift; die affektierte Grazie sucht die formale Schönheit der Bewegungslinien in ihrer wellenförmigen Rundung und sanft geschwungenen Weichheit mit Bewußtsein nachzuahmen, wird aber dadurch funktionell häßlich, indem sie Wellen- und Schlangenlinien beschreibt, die durch den Funktionszweck entweder gar nicht oder doch nicht in dieser Art und diesem Grade der Ausbuchtung gefordert sind.

Jede dieser Abweichungen von der lebendigen Schönheit der Bewegung kann ästhetisch gerechtfertigt sein als Mittel zur Erzielung des charakteristisch Schönen auf der Stufe des Gattungsmäßigen oder Individuellen; ein guter Mimiker zum Beispiel wird in der Maske eines Frosches sich ganz anders bewegen als in der eines Affen oder Bären, in der Maske eines Bauern eine andere Haltung und Bewegungsweise zeigen als in der eines Schneiders, Schulmeisters, Edelmanns, Scharlatans, Gecken usw. Selbst die Häßlichkeit der vordringlichen formalen Schönheit in der studierten, gezierten und affektierten Grazie kann sehr wohl als Mittel zum charakteristisch Schönen dienen, so daß hier eine zweimalige Umkehrung, zuerst des mathematischen und dynamischen Formalschönen der geschwungenen Bewegung zum funktionell Häßlichen auf der Stufe der Lebendigkeit, und dann des funktionell Häßlichen zum charakteristisch Schönen auf der Stufe der Individualität, stattfindet. Wie sehr allein die Abweichungen der Körperhaltung von dem abstrakten lebendig Schönen charakteristisch für die verschiedenen Stände und Individuen sind, wie oft es eine charakteristische Art des Ganges ist, an der man von weitem eine Person erkennt, wie sehr solche charakteristische Eigentümlichkeiten selbst in Familien erblich sind, das alles sind zu bekannte Dinge, um bei ihrer näheren Ausführung zu verweilen.

f) Das gattungsmäßig Häßliche

Auf der Stufe des Gattungsmäßigen ist das Häßliche allgemein zu bezeichnen als das Gattungswidrige oder Abnorme. Das Abnorme zerfällt in: erstens das Defekte, zweitens das Exzessive und drittens das Verbildete.

Digitized by Google

Das Defekte ermangelt bestimmter Merkmale, die für die Gattung wesentlich sind; es entsteht entweder durch Verstümmelung oder Verkümmerung des ursprünglich Normalen infolge äußerer Eingriffe oder Störungen (z. B. Verlust von Körperteilen, oder Verdorren oder Verfaulen von Pflanzenteilen) oder durch Hemmungen des organischen Bildens bei der Entwickelung. Im ersteren Falle führt es zur Deformation, im letzteren Falle zur Mißbildung, die darum noch keine Verbildung zu sein braucht; die Mißbildung kann sich bis zur Monstrosität steigern (monstrum per defectum), wozu auch schon die gattungswidrige Kleinheit eines Individuums oder Zwergenhaftigkeit gerechnet werden muß. Das Exzessive kann eine totale oder partielle Abnormität darstellen; im ersteren Falle führt es zur Riesenhaftigkeit, im letzteren Falle zu einem unverhältnismäßigen Überragen einzelner Glieder oder Teile. In beiden Fällen kann es sich bis zur Monstrosität steigern (monstrum per excessum). Das Exzessive entsteht aus größtenteils noch unaufgeklärten störenden Ursachen im Embryonalleben, die als abnorme Wachstumsreize auf den ganzen Organismus oder einzelne Teile desselben wirken. Derart sind z. B. übermäßige Größe des Kopfes oder der Gliedmaßen; übermäßige Größe und Dicke der Knochen und Weichteile einer Gesichtshälfte, monströse Entwickelung der Nase oder der äußeren Geschlechtsteile usw.

Von diesen Mißbildungen unterscheidet die Verbildung sich dadurch, daß in ihr nicht bloß das Größenverhältnis des Ganzen oder der Teile verändert, oder teilweise auf Null reduziert ist, sondern daß auch die Zahl und Ordnung der Teile verändert, also der Typus qualitativ alteriert ist. Dies kann dadurch zustande kommen, daß beim Wachstum Teile zur Einheit verwachsen, die getrennt hätten bleiben sollen, oder Zellen sich spalten, die einfach hätten bleiben sollen. Ein Beispiel der Verwachsung zeigen die Zwillingsmißgeburten von der Verknüpfung der Zwillinge durch einen bloßen Bauchstrang an bis zur Verschmelzung der Oberkörper bei getrennten Unterkörpern oder umgekehrt; ein Beispiel der Spaltung gibt die Zweiteilung des fünften Fingers oder Zehens. Ferner kann die Verbildung entstehen durch Vermengung polymorpher Typen miteinander, deren häufigste und bekannteste die Vermengung primärer und sekundärer Geschlechtscharaktere ist. Zwar kann jede Geschlechtsdrüse nur entweder männlich oder weiblich sein, aber es können männliche Geschlechtsdrüsen mit weiblichen äußeren Geschlechtsteilen (Scheinzwitter), oder eine linksseitige männliche mit einer rechtsseitigen weiblichen Geschlechtsdrüse oder umgekehrt (bilaterale echte Zwitter), oder männliche innere und äußere Geschlechtsteile mit weiblichen Sexualinstinkten und Gehirnprädispositionen oder umgekehrt (Leibseelenzwitter) verbunden sein. Die Verbildung kann endlich in einer Abnormität des Zeitmaßes liegen, in welchem die normalen Zustände des sukzessiven Polymorphismus durchlaufen werden, z. B. wenn ein vierjähriger Knabe ausgewachsen, bärtig und geschlechtsreif ist. Häßlich als Verbildung wirkt schon das greisenhafte Aussehen und die greisenhafte Gesinnung bei Knaben und Jünglingen, ebenso wie das jugendliche Gebahren bei älteren Männern oder Weibern.

Viele Verbildungen stammen ohne Zweifel aus Hemmung oder Über-

Digitized by Google

reizung von partiellen Wachstumsvorgängen im Embryonalleben, die noch nicht aufgeklärt sind; von einigen Physiologen wird sogar das weibliche Geschlecht für eine bloße Hemmungsbildung des männlichen angesehen, was in dieser Fassung gewiß unrichtig ist, wenn auch für die mechanische Vermittelung des Prozesses ein Körnchen Wahrheit darin sein mag. Oft liegt die Hemmung oder Störung ohne Zweifel schon in der Entwickelung der Fortpflanzungszellen und der Übertragung der elterlichen Vererbungstendenzen in diese, d. h. in einer geschwächten oder verwirrten Vegetationsfunktion der elterlichen Individuen. Immer ist die unlogische und ideewidrige Beschaffenheit des Abnormen letzten Endes auf irgendwelche äußere Hemmungen oder Störungen zurückzuführen, zu deren siegreicher Überwindung die der Idee zu Gebote stehenden Kräfte momentan nicht ausreichten. Daß das Defekte, Exzessive und Verbildete sich in der verschiedenartigsten Weise verbinden kann, bedarf keiner Ausführung. —

Alle Abnormitäten, die aus der Natur entspringen, können auch im künstlerischen Schein hervorgebracht werden. Soweit sie der ästhetischen Rechtfertigung zur Vermittelung eines charakteristisch Schönen auf der Stufe des Individuellen entbehren, sind sie unkünstlerisch und entspringen entweder einem unzulänglichen künstlerischen Vermögen, sei es in bezug auf innere Anschauung, sei es in bezug auf künstlerische Technik, oder aber einer perversen künstlerischen Absicht; soweit sie aber ästhetisch motiviert sind, zeigt sich gerade in ihnen nicht selten die größte künstlerische Meisterschaft. Das unkünstlerische Abnorme, soweit es unbeabsichtigte und unvermerkte Abweichung vom Gattungsmäßigen ist, heißt auch das Inkorrekte und betrifft entweder die Verhältnisse der Teile untereinander oder ihre perspektivische Projektion im Augenschein, oder aber die generelle Gesetzmäßigkeit des Motivationsprozesses und der Mischung der Charaktereigenschaften; pathologische Auswüchse des Leibes und der Seele kommen hier um so seltener vor, je größer die Wahrscheinlichkeit ist, daß sie im Entwurf bei nochmaliger Prüfung vom Künstler selbst schon als Inkorrektheiten bemerkt und verbessert werden. Das unkünstlerische Abnorme, so weit es aus perverser Absicht entspringt, richtet sich weniger auf die Abnormitäten des Körpers, bei denen die Geschmackswidrigkeit gar zu offen zutage liegt, als auf diejenigen der Seele und des Charakters, bei denen die phantasiemäßige Einkleidung das Aufzeigen mit dem Finger verhindert; eine blasierte Zeit mißachtet das geistig Gesunde und Normale als langweilig und hascht nach pathologischen Problemen und abnormen Charakteren in dem Wahne, mit dem stärker prickelnden Reiz auf die erschlafften Nerven und Phantasie auch einen höheren Grad von Schönheit errungen zu haben.

Eine solche ästhetische Verirrung entspringt bei den Künstlern gewöhnlich aus der Erfahrung, daß die abnormen Gestalten der Dichtung, deren Abnormität durch eine ungewöhnliche charakteristisch-individuelle Schönheit gerechtfertigt ist, besonders ästhetisches Interesse erregen, und aus der Verwechselung zwischen den Mitteln und dem Zweck, zwischen gattungsmäßiger Häßlichkeit und charakteristisch-individueller Schönheit als Erregungsursache dieses Interesses. Der Künstler sieht, daß man sich für eine abnorme Gestalt besonders interessiert, und greift das äußerliche Merkmal ihrer Abnormität

Digitized by Google

als vermeintliche Ursache dieses Gefallens heraus, anstatt sie in der charakteristischen Schönheit zu suchen; er sieht, daß Rothaarige, Schielende, Bucklige, Hinkende, Schwindsüchtige, Sonderlinge, Exzentrische, Übergeschnappte und Narren in Kunstwerken tatsächlich ihren Platz finden und ahmt diese Abnormitäten nach, unbekümmert um die ästhetische Rechtfertigung, welche sie nötig haben und in den ihm vorschwebenden Vorbildern auch besitzen. Hat das Publikum einer bestimmten Zeit sich erst an solche Verirrungen gewöhnt, so ist es kaum noch möglich, durch gesunde und normale Kunstprodukte ein tieferes Interesse bei demselben zu erregen; die Verirrung muß sich dann erst ausleben, indem sie sich in ein Extrem verrennt, dessen Unhaltbarkeit zur völligen Umkehr zwingt.

Eine solche pathologische abnorme Kunst hat nicht einmal das Recht, sich auf die Realität als ihr Vorbild zu berufen; denn erstens ist in der Realität das Abnorme die Ausnahme und nicht die Regel, während jene entartete Kunstrichtung dieses Verhältnis in unrealistischer, pervers idealisierter Weise umkehrt, und zweitens könnte es doch keine Entschuldigung für die ästhetisch unberechtigte Kunsthäßlichkeit sein, daß sie in einer ästhetisch unberechtigten Naturhäßlichkeit ein Vorbild hätte. Denn wenn die Natur überwiegend häßlich wäre, so wäre es ja eine ästhetische Sünde, diese Häßlichkeit gar noch nachzuahmen, und solche Nachahmungen könnten nur den Wert eines Nachahmungskunststücks, niemals denjenigen eines Kunstwerks haben; soll die Natur aber um deswillen nachgeahmt werden, was sie Schönes hat, so kann wiederum das Vorhandensein von häßlichen Abnormitäten in ihr keine Entschuldigung mehr dafür sein, daß man diese auch mit nachahmt. Wenn die Kunst nichts Besseres zu bieten hätte, als die Natur auch schon bietet, so wäre alle auf sie verwandte Mühe rein vergeudet, und sie selbst eine völlig zwecklose Spielerei. Wenn die Natur uns unästhetisch Häßliches zeigt, so hat sie dafür eben die Entschuldigung, daß die Idee an den Hemmungen und Störungen der materiellen Realität mit ihrer Selbstverwirklichung gescheitert ist; wenn aber die Kunst uns unästhetisch Häßliches zeigt, so fehlt ihr diese Entschuldigung, denn sie hat nicht mit einer materiellen Realität, sondern nur mit ästhetischem Schein zu tun, in dem die Idee sich rein ungehemmt und ungestört offenbaren kann. Künstlerisches Unvermögen oder künstlerische Perversität sind wohl psychologische Erklärungen für das tatsächliche Vorkommen des unkünstlerisch Häßlichen in Kunstwerken, aber keine ästhetischen Entschuldigungen desselben. Das Kunstschöne hat eben nur den einzigen Grund der Rechtfertigung für seine Existenz neben dem Naturschönen gleicher Art, daß es imstande ist, das unästhetisch Häßliche zu vermeiden, was die Natur nicht vermag; eben dadurch ist die Kunst aber auch zur Vermeidung des unästhetisch Häßlichen verpflichtet, und verwirkt die einzige Legitimation ihres Daseins, sobald sie die Tatsache, daß auch in der Natur unästhetisch Häßliches vorkommt, als Rechtfertigung dafür anzuführen versucht, daß sie dieser ihrer Verpflichtung untreu geworden.

Wenn bei dem Abnormen in seinen verschiedenen Gestalten die Erscheinungsform gegen die Formgesetze der in ihr versinnlichten Gattungsidee

Digitized by Google

verstößt, also als formal häßliche auftritt, so gibt es auf der Stufe des Gattungsmäßigen außerdem auch noch ein inhaltlich Häßliches, nämlich häßliche Gattungsideale, die darum als Typen häßlich sind, weil die Gattungsideen, welche sie versinnlichen, mit einem inneren Widerspruch behaftet sind. Es ist dies der schon oben (Kap. III 2e) besprochene Fall, daß der äußere Widerspruch zwischen fundamentaler Konstruktion und Lebensbedingungen sich in den Typus hineinreflektiert, indem er zu einem Widerspruch zwischen anatomischer Konstruktion und physiologischer Anpassung führt. Ohne Zweifel ist es vom Standpunkte des tellurischen Haushalts logischer, daß die an einer Stelle der Erde vorhandene Nahrungsgelegenheit durch widerspruchsvolle Typen ausgenutzt wird, als daß sie gar nicht ausgenutzt wird, wenn widerspruchslose Typen zu ihrer Ausnutzung zeitweilig nicht vorhanden und nicht zu beschaffen sind; im Fortgang des Naturprozesses werden solche widerspruchsvollen Typen immer im Kampf ums Dasein überwunden durch widerspruchslose, welche früher oder später doch dorthin gelangen und sofort ihre Überlegenheit durch Verdrängung der vorgefundenen Konkurrenten betätigen. Aus makrokosmischem Gesichtspunkt sind also solche widerspruchsvolle Typen nicht nur örtlich, sondern auch zeitlich beschränkt, sie sind Lückenbüßer eines lokal beschränkten Übergangszustandes von der Entstehung einer Nahrungsgelegenheit bis zu deren Ausnutzung durch widerspruchsfreie Typen. Diese makrokosmische Einordnung kann aber nicht hindern, daß wir in solchen widerspruchsvollen Typen Zwitterbildungen des phylogenetischen Entwickelungsprozesses sehen und die Häßlichkeit derselben als eine wahrhaft inhaltliche anerkennen.

Alle übrige Häßlichkeit der Gattungstypen ist entweder eine bloß formale von niederer Stufe, durch den Zweckkomplex der Gattung bedingte und geforderte, also auch ästhetisch gerechtfertigte und überwundene, oder sie ist eine bloß vermeintliche, d. h. durch unsachliche Assoziationen vom Subjekt hineingetragene. Je reicher der Zweckkomplex einer Gattungsidee ist, desto vielseitigere Einbußen legt er der formalen Schönheit auf; je schärfer und hervorstechender ein bestimmter Zweck aus dem Komplex der übrigen in den Vordergrund tritt, desto unproportionaler drängen sich auch die Organe, Organssysteme der Glieder hervor, welche diesem Zwecke dienen. Wer den Zweck eines Gerätes oder einer organischen Bewegung nicht kennt, oder eine unrichtige oder unvollständige Vorstellung von demselben hat, der kann offenbar auch die inhaltliche Schönheit des Geräts oder der Bewegung nicht empfinden, oder nicht vollständig empfinden; ja sogar er wird dieselbe als mehr oder minder unzweckmäßig d. h. häßlich empfinden müssen, wenn seine Vorstellung von dem Zweck in wesentlichen Punkten unvollständig oder ungenau oder gar unrichtig ist. Dasselbe gilt für den Zweckkomplex einer Gattungsidee, und es ist darum kein Wunder, daß die inhaltliche Schönheit der Gattungstypen von Unkundigen so oft verkannt oder gar mißkannt wird.

Da die Gattungszwecke in wesentlicher Relation zu den Aufgaben und Bedürfnissen, und diese zu den Lebensbedingungen und der Umgebung, in welche die Gattung gestellt ist, stehen, so ist es ganz unmöglich, die gat-

Digitized by Google

tungsmäßige Schönheit nach ihrer inhaltlichen, konstruktiven Seite aufzufassen, wenn man von den Lebensbedingungen und der Umgebung abstrahiert. Der Schwan ist nur schön, wenn er auf dem Wasser schwimmt, der Affe nur, wenn er in Baumzweigen klettert oder sich schaukelt, das Nashorn nur, wie es durch Urwald und Dickicht bricht, die Spinne nur, während sie ihr Netz spinnt oder in dessen Mitte lauert, der Storch nur, wenn er im Sumpfe stelzt, die Biene nur, wenn sie um Blüten summt, die Schlange und Eidechse nur, wenn sie im Grase schlüpfen, die Fledermaus nur im Fliegen. Man kann die konstruktive Zweckmäßigkeit dieser Typen auch ganz wohl bewundern, während sie von ihren spezifischen Umgebungen und Lebensbedingungen gelöst sind; dann muß aber notwendig die in der Wahrnehmung fehlende funktionelle Beziehung durch die Phantasie des Beschauers ergänzt werden, weil sonst die für einen bestimmten Zweck eingerichteten Konstruktionen abstrahiert von diesem Zweck weder inhaltlich schön gefunden werden können, noch auch imstande sind, durch ihre charakteristische inhaltliche Schönheit die formale Häßlichkeit niederer Stufen ästhetisch zu rechtfertigen, mit welcher dieselbe erkauft ist.

Bringt man nun gar noch Assoziationen zu der ästhetischen Auffassung hinzu, welche nur eine zufällige subjektive Begründung haben, keine objektive Begründung in der Sache selbst, sieht man z. B. im Affen eine Karrikatur des Menschen, in der Schlange ein Symbol des Bösen und seiner verführenden Gewalt, in der Spinne ein Sinnbild der lauernden Tücke und Hinterlist, oder mengt man gar in die ästhetische Betrachtung reale Gefühle der Furcht, der Angst des Entsetzens (z. B. vor Raubtieren und gefährlichen Bestien) oder durch Einbildung großgezogene seelische, oder auch organisch bedingte sinnliche Antipathien, oder gar individuelle Idiosynkrasien gegen bestimmte Tiere oder Tierordnungen ein, dann ist es kein Wunder, daß das ästhetische Urteil über die Naturtypen des Pflanzen- und Tierreichs in einer sachlich ganz ungerechtfertigten Weise entstellt und gefälscht wird. Aus allen diesen Fehlern aber pflegen sich die ästhetischen Urteile des großen Publikums über die gattungsmäßige Schönheit zusammenzusetzen, und selbst in die wissenschaftlichen Ansichten über Naturschönheit sind diese Fehler tief eingedrungen, von denen man sich notwendig freimachen muß, ehe man beanspruchen kann, ein einigermaßen unbefangenes und gerechtes Urteil über die Schönheit der Naturtypen fällen zu können.

Nach Abstreifung dieser Fehler wird man anerkennen müssen, *daß jede Gattung so schön ist, als sie den Umständen nach sein kann*. Dies ist näher dahin zu erläutern: Erstens ist in jeder Gattung die Zweckmäßigkeit ein Maximum in dem Sinne, daß jeder der von dem Komplex befaßten Zwecke so sehr berücksichtigt ist, als die Summe der übrigen Zwecke es erlaubt, und daß den verschiedenen miteinander verbundenen Zwecken ein solches Maß von relativem Gewicht gegeneinander eingeräumt ist, daß dem Lebenszweck der Gattung dabei am besten gedient ist; mit anderen Worten: die *inhaltliche* Schönheit auf der Stufe des Gattungsmäßigen ist in der Natur ein Maximum. Zweitens ist bei jedem Gattungstypus ein solches Maß von relativ formaler Schönheit entfaltet, wie der generelle Lebenszweck es irgend zuläßt; mit anderen Worten: neben der

Digitized by Google

inhaltlichen Schönheit ist auch die formale ein Maximum. Wo die konstruktive Zweckmäßigkeit eine Disproportionalität der Glieder verlangt (z. B. bei den langen Beinen der Sumpfvögel, den kurzen der Schwimmvögel), da wäre ein etwaiger Versuch der Natur, die Gesamtschönheit durch Steigerung der formalen Schönheit erhöhen zu wollen, notwendig in sein Gegenteil umgeschlagen, d. h. die Vordringlichkeit des Formalschönen hätte zu einer inhaltlichen Häßlichkeit geführt. Überall, wo in der Natur auf Farbenpracht und koloristische Wirkung verzichtet ist, kann man sicher sein, daß eine Entfaltung derselben den Lebenszwecken der Gattung nachteilig gewesen wäre, z. B. sie den Verfolgern oder den von ihnen Verfolgten erkennbarer gemacht hätte und dadurch entweder ihren Schutz oder ihren Nahrungserwerb beeinträchtigt hätte. Wo irgend solche Hinderungsgründe fehlen, wo immer also ein freier Spielraum zur Entfaltung selbständiger formaler Schönheit entsteht, da bricht der Drang der Natur nach solcher auch sofort mächtig hervor und führt zu einer dekorativen Schönheit der Gattungen, welche für ihren Lebenszweck gleichgültig ist, also auch nicht durch natürliche Zuchtwahl erworben oder befestigt sein kann. Insofern die geschlechtliche Zuchtwahl bei der Befestigung und Erhaltung solcher Gattungsmerkmale eine Rolle spielt, tut sie es doch nur in dem Sinne, daß dieses dekorativ Schöne als sekundärer Geschlechtscharakter geschlechtlich reizend auf Individuen des anderen Geschlechts wirkt, aber nicht in dem Sinne, als ob es von den letzteren auch als schön empfunden würde. Daß die koloristischen sekundären Geschlechtscharaktere von Individuen derselben Gattung als schön empfunden würden, ist selbst bei den hochstehenden Vögeln kaum anzunehmen; bei niederen Tieren ist diese Möglichkeit ganz ausgeschlossen. Selbst bei solchen Gattungen, in denen von den polymorphen Typen der eine (z. B. das brütende Vogelweibchen) des Schutzes der Unscheinbarkeit nicht entbehren kann, entfaltet die Natur doch in dem anderen Typus (d. h. dem herumfliegenden Männchen) die formale Schönheit des Farbenschmucks, und wo das bunte Gewand für die Dauer nicht zulässig ist, da leiht sie es wenigstens für eine kurze Zeit des Lebens, in welcher es die Zwecke der Gattung noch nicht schädigt (Brautkleid oder Hochzeitkleid mancher Vögelarten), und läßt es dann später mit einem unscheinbaren vertauschen.

Hieraus folgt schon, daß es Gattungen gibt, deren Lebenszwecke der Entfaltung formaler Schönheit günstig und andere, die ihr ungünstig sind. Man wird nicht anstehen dürfen, die ersteren für die schöneren zu erklären, weil ihre inhaltliche Schönheit sich mit ihrer formalen zu einer verstärkten Gesamtwirkung addiert. Es tritt also hier dasselbe Verhältnis zwischen verschiedenen Gattungen ein, wie wir es zwischen verschiedenen Geräten und Werkzeugen oben kennengelernt haben. Dazu kommt dann weiter, daß die Zweckkomplexe der Gattungen sehr verschiedene Bedeutung im Makrokosmus haben, also mehr oder minder hohe Entfaltungen der Idee und mehr oder minder mikrokosmische Typen darstellen. Demnach sind auch die Gattungen schon nach seiten ihrer inhaltlichen Schönheit mehr oder minder schön, und diese verschiedenen Grade inhaltlicher Schönheit verbinden sich mit verschiedenen Graden formaler Schönheit, Unschönheit und Häßlichkeit. Eine

Digitized by Google

Qualle oder Raupe kann nach ihrer mikrokosmischen Bedeutung nur einen geringen Grad inhaltlicher Schönheit in Anspruch nehmen, aber dabei durch einen hohen Grad formaler Schönheit in farbigen Mustern gefallen. Ein Adler steht in mikrokosmischer Hinsicht hoch und zeigt auch formal wohlgefällige Körperverhältnisse und Bewegungen, steht aber an Farbenschmuck hinter einem Kolibri oder Paradiesvogel zurück. Ein Königstiger dagegen entspricht den ästhetischen Ansprüchen der verschiedenen Stufen zugleich, obwohl er sich an Symmetrie und Regelmäßigkeit mit einem Seestern nicht messen kann. Alle Minderwertigkeit der inhaltlichen Schönheit und alle inhaltlich begründete formale Unschönheit oder formale Häßlichkeit berechtigt jedoch nicht, von „häßlichen Gattungen" zu sprechen; der einzige Fall von typischer Häßlichkeit liegt in den angeführten Beispielen von innerem Widerspruch zwischen Konstruktion und Anpassung vor, und auch dieser Fall zeigt selbstverständlich immer nur eine partielle, relative Häßlichkeit, neben welcher die sonstige inhaltliche und formale Schönheit des Typus bestehen bleibt.

Das Gattungsmäßige ist die logische Ausgeglichenheit aller Zwecke, die der Gattung eigen sind, aus dem obersten Gesichtspunkt des Lebenszweckes der Gattung; diese Ausgeglichenheit der Zwecke gegeneinander stellt sich sinnlich als Gleichgewicht oder Harmonie der ihnen dienenden Glieder, Organe oder Organsysteme dar, — zwar nicht als mathematische oder dynamische Harmonie, wohl aber als teleologische oder organische Harmonie, welche sich auch mehr oder weniger in die mathematischen Formverhältnisse hinein reflektiert. Man kann deshalb auch die Schönheit des Gattungsmäßigen als die Schönheit der organischen Harmonie bezeichnen, im Gegensatz einerseits gegen die Schönheit des Lebendigen, in welcher noch der einzelne aktive Zweck in seiner abstrakten Einseitigkeit idealer Inhalt ist, ohne sich schon zum harmonisch ausgeglichenen Komplex von Zwecken erweitert und abgerundet zu haben, und im Gegensatz andererseits gegen die Schönheit des Individuellen, in welcher die organische Harmonie des Gattungsmäßigen wiederum durchbrochen wird zugunsten charakteristischer Individualzwecke. Eine Kunst, welche durch die eigentümliche Beschaffenheit ihres ästhetischen Scheins wesentlich darauf angewiesen ist, sich bei der Darstellung des gattungsmäßig Schönen zu bescheiden, wird deshalb die organische Harmonie zu ihrem wichtigsten Stilgesetz haben. Eine solche Kunst ist die Plastik, und man hört nicht selten die organische Harmonie des Gattungsmäßigen in ähnlicher Weise nach dieser Kunst, in welcher sie vorherrscht, als *plastische* Harmonie bezeichnen, wie wir gesehen haben, daß man die mathematisch-dynamische Gefälligkeit als *architektonische* Schönheit bezeichnet. Es ist nun klar, warum die plastische Harmonie die architektonische Ordnung überwinden und in sich aufheben muß, nämlich gerade so weit, als die organische Harmonie des Gattungsmäßigen dem Objekt eine Einbuße an mathematisch-dynamischer Gefälligkeit auferlegt, oder als die inhaltliche gattungsmäßige Schönheit durch formale Häßlichkeit in bezug auf mathematische Regelmäßigkeit, Gleichmäßigkeit, Symmetrie usw. erkauft werden muß. Ebenso wird man es nun verstehen, daß die plastische Harmonie von der malerischen Unordnung überwunden und auf-

Digitized by Google

gehoben wird, wenn man sich vergegenwärtigt, daß hierbei die malerische Unordnung oder Freiheit in demselben Sinne zur Bezeichnung des charakteristisch Individuellen oder konkret Schönen dient, wie die plastische Harmonie zur Bezeichnung des Gattungsmäßigen, oder die architektonische Ordnung zur Bezeichnung des mathematisch Gefälligen diente, und daß die inhaltliche Schönheit des charakteristisch Individuellen nur aus der Wiederauflösung der formalen Schönheit des Gattungsmäßigen entspringen kann. Die Begriffe des Architektonischen, Plastischen und Malerischen werden in solchen und ähnlichen Redewendungen eben ganz abgelöst von den spezifischen Künsten, aus denen sie abstrahiert sind, und zu ästhetischen Prinzipien verallgemeinert. Die Berechtigung zu einer solchen Verallgemeinerung bleibt aber völlig problematisch, solange nicht die wirklich sachgemäßen Ausdrücke gefunden und eingesetzt sind; ist dies aber einmal geschehen, so ist damit dann auch das Schillernde, Uneigentliche und Metaphorische jener Redewendungen überwunden, indem die eigentlichen begrifflich sachgemäßen Ausdrücke an Stelle der metaphorisch entlehnten gesetzt sind, so ist dann auch jede Versuchung zum Rückfall in jene metaphorische Redeweise beseitigt.

g) Das individuell Häßliche

Das individuell Häßliche kann zunächst ein formal Häßliches in bezug auf die von ihm umspannten niederen Stufen sein, zweitens ein formal Häßliches auf der Stufe des Individuellen oder Konkretschönen selbst, und drittens ein inhaltlich Häßliches auf dieser Stufe. Insoweit das formal Häßliche der niederen Stufen als Mittel der Charakteristik vom individuell Schönen bedingt und gefordert ist, kommt es nicht mehr als Häßliches in Betracht, sondern es fällt mit unter den Begriff des individuell charakteristisch Schönen; insoweit dasselbe vom Individuellen nicht bedingt und gefordert ist, sondern selbständig an demselben hervortritt und sich entfaltet, haben wir uns hier nicht mehr mit ihm zu beschäftigen. Das formal Häßliche auf der Stufe des Individuellen selbst ist ein Verstoß der Erscheinungsform gegen die Individualidee, kann also nicht durch die Individualidee bedingt und deshalb auch nicht Mittel der Charakteristik für deren adäquate Versinnlichung sein; nur der *scheinbare* Widerspruch zwischen Idee und der Erscheinungsform, der sich bei genauerer Erkenntnis der Individualidee als ein bloß scheinbarer enthüllt, kann für das Individuelle charakteristisch sein. Wo das formal Häßliche auf der Stufe des Individuellen kein bloß scheinbares, sondern ein wirklicher Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung ist, da kann es nicht mehr für die Idee charakteristisch sein, wohl aber für die Umgebungen und Lebensbedingungen, durch welche die der Idee widersprechende Abweichung in die Erscheinungsform hineingebracht ist. Das inhaltlich Häßliche auf der Stufe des Individuellen entsteht durch die adäquate Versinnlichung eines Selbstwiderspruches in der Individualidee, ist also das versinnlichte Unlogische, oder das Häßliche schlechthin, während das formal Häßliche auf der Stufe des Individuellen nur erst die unlogische Darstellung des Logischen ist.

Das formal Häßliche der niederen Stufen, soweit es ästhetisch berech-

Digitized by Google

tigt ist, faßt sich zusammen in der Stufe des Gattungsmäßigen, teils im gattungsmäßigen Schönen oder Gattungsideal, insofern dieses durch das Häßliche niederer Stufen in seiner Gattungsmäßigkeit charakterisiert ist, teils im gattungsmäßig Häßlichen oder der Abweichung vom Gattungsideal, welche sowohl an sich selbst formal häßlich auf der Stufe der Gattungsmäßigkeit ist, als auch den Hinzutritt von neuem formal Häßlichem der niederen Stufen bedingt und fordert. Schon der Fortgang vom abstrakten Gattungsideal, d. h. hier von dem zweigeschlechtlichen Typus in seiner jugendlichen Reife und Vollkraft, zu den relativ konkreteren aber immer noch generellen Idealen der Lebensalter, Rassen, Nationen, Stände, Berufsarten usw., wie wir ihn oben betrachtet haben, zeigt, daß jeder neue Schritt der Konkreszenz und Charakteristik durch vergrößerte Abweichung vom abstrakten Gattungsideal, also durch Verstärkung des gattungsmäßig Häßlichen erkauft werden muß. Bald ist es die Abweichung der Konstruktion (z. B. schmale und langgezogene Formen), bald diejenige der Konstitution (z. B. hagere, blasse Leibensgestalten), bald diejenige der Funktion (z. B. selbstvergessene, erdentrückte Haltung und Bewegung) von dem gattungsmäßig Normalen, wodurch das konkretere Ideal charakterisiert wird, und diese Abweichungen steigern sich beim Übergang zum rein Individuellen. Dieser Zusammenhang zwischen gattungsmäßig Häßlichem und individuell charakteristisch Schönem wird in doppelter Weise verkannt, einerseits von den Vertretern des individuell Schönen, sofern sie nur das Schöne im charakteristisch Schönen sehen wollen und gegen das gattungsmäßig Häßliche im Charakteristischen die Augen gewaltsam verschließen, andererseits von den Vertretern des gattungsmäßig Schönen, welche die Abweichung vom Gattungsideal im individuell Charakteristischen wohl sehen und als etwas gattungsmäßig Häßliches erkennen, aber nicht einsehen wollen, daß sie als Mittel zur Gewinnung des individuell charakteristisch Schönen als Häßliches aufgehoben und zum Moment eines höheren Ideals herabgesetzt ist.

Unter den verschiedenen Modifikationen des konkret Schönen sind es von jeher besonders das Erhabene und das Anmutige gewesen, welche die Aufmerksamkeit der Ästhetiker auf sich gelenkt und hier und da das Bewußtsein erweckt haben, daß die besondere Art der in ihnen auftretenden Schönheit erkauft sei durch Abweichungen vom gattungsmäßig Schönen nach der Seite des Übermäßigen, Großartigen, Übergewaltigen und nach der Seite des Untermäßigen, zierlich Kleinen und anmutig Schwachen. Das Erhabene und Anmutige kann erstens Verstöße gegen die gattungsmäßige Schönheit überwinden, insbesondere das Exzessive der totalen oder partiellen Kräfte und den allgemeinen Defekt der Kraft (bei Wahrung der Harmonie der Kräfte und Steigerung der Leichtigkeit ihres Gebrauchs), und zweitens Verstöße gegen die individuelle Schönheit, d. h. eine formale individuelle, und sogar eine inhaltliche individuelle Häßlichkeit (z. B. das Dämonische, Unheimliche, Gespenstische, Geisterhafte, Grauenhafte). Es ist aber sehr gewöhnlich, daß namentlich das Erhabene zugleich ein inhaltliches individuell Häßliches ist, ohne daß seine Schönheit als Erhabenes zur Überwindung dieser Häßlichkeit und zur Rechtfertigung der Existenz des Objekts ausreicht; alsdann bedarf es für diese inhaltliche Häßlichkeit

Digitized by Google

einer anderweitigen Überwindung, um sie zu einer ästhetisch berechtigten zu machen, und wo dieselbe fehlt (z. B. bei einem endgültig triumphierenden Bösewicht), da bleibt auch das Individuelle trotz aller ihm anhaftenden Erhabenheit ein unästhetisch Häßliches. Außerdem dringt das Häßliche in das Erhabene und anmutig Niedliche derart ein, daß sie dieselben unter Belassung in ihrer ästhetischen Sphäre in ihr ästhetisches Gegenteil verkehrt, nämlich das Erhabene in das Plumpe, Rohe und Brutale, und das Niedliche in das Kleinliche, Schwächliche und Dürftige. Wie das Niedliche formal häßlich ist aus Mangel an Energie und reservierter Selbstbehauptung, wie das Erhabene formal häßlich ist aus Mangel an Leichtigkeit, Eleganz und Grazie, und doch in beiden diese formale Häßlichkeit nur der charakteristischen Schönheit des Individuellen dient, so kann auch die Häßlichkeit des Plumpen und des Schwächlichen, wenn sie sich mit jenen Häßlichkeiten verbindet, zwar nicht mehr Mittel zur charakteristischen Schönheit des Individuellen werden, wohl aber das mit ihr behaftete Individuelle zum Mittel der charakteristischen Schönheit eines größeren Ganzen und zum dienenden Glied in demselben machen. —

Das formal Häßliche auf der Stufe des Individuellen selbst kann erstens in einer Diskrepanz zwischen der physiognomischen Erscheinung gegen das Wesen und den Charakter des Individuums bestehen und zweitens in einer Diskrepanz zwischen dem erworbenen und dem angeborenen Charakter. Jedes Individuum erbt von zwei Eltern, vier Großeltern, acht Urgroßeltern usw. körperliche und geistige Eigenschaften zusammen, und es beruht zum Teil auf Zufälligkeiten der Entwickelung, welche dieser ererbten Züge latent bleiben und welche in Physiognomie und Charakter hervortreten; daher kann es kommen, daß die Physiognomie auf ererbte geistige Eigenschaften hinweist, welche latent geblieben sind, und daß andere physiognomische Züge, welche man bei zutage liegenden Charaktereigenschaften erwarten würde, nicht zu finden, sondern latent geblieben sind. Auf diese Weise entstehen durch die Zufälligkeit der physiologischen Vererbung und Entwickelung Querstände zwischen latenten und offenen Zügen der Physiognomie und des Charakters, welche, wenn man nur die offenen berücksichtigt, als Widersprüche gegen die Individualidee erscheinen. In der Tat umfaßt aber die Individualidee auch die latenten Eigenschaften mit, wie daraus folgt, daß bei der Vererbung auf die nächste Generation die latenten Eigenschaften der Eltern gegen ihre offenen nicht wesentlich zurückstehen. In der Realität des Lebens und Wirkens hat die Physiognomie keineswegs den alleinigen Zweck, die geistigen Eigenschaften und Vorgänge zu entschleiern und zu verraten; im freien ästhetischen Schein der Kunst hingegen hat sie nur diesen Zweck und keinen anderen, und selbst da, wo das Individuum sich physiognomisch verstellt, um über sein Inneres zu täuschen, muß die Physiognomie neben der beabsichtigten Maske auch die Absicht der Verstellung sehen lassen. Deshalb wäre es einerseits unsinnig, der Natur Vorwürfe darüber zu machen, wenn wir Individuen antreffen, deren Physiognomie und Charakter sich nicht zusammenreimen lassen; andererseits würde der Künstler seine ästhetische Aufgabe verkennen, wenn er sich durch solche Vorbilder der Natur für berechtigt hielte, dieselben in seiner Kunst

Digitized by Google

nachzuahmen. Denn wenn die Physiognomien, die der Maler oder Mimiker uns zeigt, nicht mehr adäquate Versinnlichungen des individuellen Innenlebens sind, so hält er uns mit dem ästhetischen Schein, dem es an jedem realen Zweck gebricht, offenbar zum Narren.

Unter dem erworbenen Charakter versteht man die Summe der individuell erworbenen Reaktionsweisen, beziehungsweise Modifikationen solcher, im Gegensatz zu den durch Vererbung angeborenen; der erworbene Charakter ist nicht ein zweiter Charakter neben dem angeborenen, sondern eine Modifikation desselben, und der angeborene Charakter liegt nicht hinter und jenseits des phänomenalen Gebiets, sondern innerhalb desselben. Er bildet den relativ beständigen Grundstock des empirischen Charakters im Gegensatz zu dem leichter zu wandelnden oder wieder zu verlierenden erworbenen Charakter, weil die ererbten Charakterzüge durch generationenlange Befestigung tiefer eingegraben sind, als die individuell erworbenen Modifikationen. Der erworbene Charakter ist wesentlich ein Anpassungsphänomen; es sind die Lebensbedingungen und Umstände, die Erfahrungen und Schicksale, die Einflüsse der Erziehung und des Beispiels, der Belehrung und des eigenen Nachdenkens, durch welche der ererbte Charakter modifiziert, d. h. zu unwillkürlichen oder willkürlich beförderten Anpassungen genötigt wird. Es kann z. B. ein von Naturanlage selbstsüchtiger, harter, falscher und boshafter Charakter von Jugend auf in so geregelten und bevorzugten sozialen Verhältnissen gelebt haben, daß die anerzogene Selbstbeherrschung, die selbsterworbene Einsicht in den sekundären Nutzen der Unterdrückung der angeborenen Neigungen und die sklavische Gewohnheit der Unterwerfung unter die Sitten der höheren Gesellschaftskreise einen für gewöhnliche Augen undurchdringlichen Firnis von Respektabilität über die Grundanlagen gebreitet haben, der erst dann durchbrochen wird, wenn die Leidenschaft den Damm der künstlichen Selbstbeherrschung und heteronomen Vorurteile durchbricht. Es kann aber auch ein von Natur offener, edler, großmütiger, wohlwollender, mitleidiger und opferwilliger Charakter, der von Kind auf zu allen Verbrechen, zu List und Verstellung, zu Roheit und Grausamkeit, zur Mißachtung der Gesellschaft und ihrer Sitten und Ehrbegriffe angehalten worden ist, in der Entwickelung seiner guten Anlagen behindert und mehr oder weniger in das Gegenteil dessen verkehrt worden sein, wozu ihn die Individualidee prädestiniert hatte. Auch hier werden die angeborenen Anlagen nicht ganz ausgelöscht, sondern dieselben werden bei großen Erschütterungen doch mit urwüchsiger Naturgewalt durch den erworbenen Charakter hindurchbrechen und sich in einer über die Verhältnisse triumphierenden Sinnesänderung oder in einer freiwilligen tragischen Sühne offenbaren können; aber immerhin ist zu beachten, daß die rudimentäre Verkümmerung der guten Anlagen durch Anpassung an schlechte Lebensbedingungen weit schneller und einschneidender erfolgt als die Austilgung der bösen Anlagen, da die ersteren weit zartere und pflegebedürftigere Keime haben als die dem natürlichen Eigenwillen näherliegenden letzteren.

Es tritt also hier zwischen ererbten Charakteranlagen und individuell erworbenen Modifikationen ein ähnlicher Widerspruch ein wie der oben besprochene zwischen der fundamentalen Konstruktion eines Gattungstypus

Digitized by Google

und seinen Anpassungen an Lebensbedingungen, für welche derselbe weder bestimmt noch geeignet ist. Man kann den angeborenen und erworbenen Charakter einander entgegensetzen wie die fundamentale Konstruktion des Charakters und seine Anpassungen im Laufe des Individuallebens an die gegebenen Lebensbedingungen. Wird der angeborene Charakter zufällig in Lebensbedingungen gestellt, die ihm widersprechen, oder denen er widerspricht, so muß dieser Widerspruch sich in den Charakter hineinreflektieren, indem die aus den widersprechenden Lebensbedingungen hervorgehenden Anpassungen selbst dem angeborenen Charakter widersprechen müssen. Solange dieselben als etwas der Individualidee äußerlich Angehängtes, von außen Aufgenötigtes und darum fremd Gegenüberstehendes betrachtet werden können, fallen sie noch unter den Begriff des formal Häßlichen, d. h. der Diskrepanz von Erscheinungsform und idealem Inhalt; erst wenn sie derart inveteriert und verhärtet sind, daß sie als Modifikationen der Individualidee selbst gelten müssen, fallen sie unter den Begriff des inhaltlich Häßlichen, d. h. der adäquaten Versinnlichung einer mit Widersprüchen behafteten Idee. Der Widerspruch zwischen individueller Anlage und Lebensbedingungen, der in zweiter Instanz zum Widerspruch zwischen Idee und individueller Erscheinung geworden war, dringt nun noch tiefer in das Innere und wird in dritter Instanz zum Widerspruch der Idee mit sich selbst und ihrer mikrokosmischen Bedeutung.

Das äußere *Symptom* dieses Vordringens in die dritte Instanz oder der unlogischen Alteration der Individualidee selbst ist die Vererbung der erworbenen Anpassungsmerkmale an die Nachkommen; der *Grund* dafür, daß die Individualidee sich in dieser Weise alterieren läßt, liegt darin, daß die Individualität derselben durch den Organismus und dessen materielle Prädispositionen bestimmt ist, daß sie zwar als logische Idee teleologisch auf die Bildung des Organismus einwirkt, als individuelle aber ihrer bestimmten Essenz und Abgrenzung nach von dem jeweiligen Ergebnis dieses organischen Naturprozesses abhängig ist und nur auf der jeweilig gegebenen Basis fortbauen kann. Solange die individuell erworbenen Modifikationen bloß oberflächliche Prädispositionen sind, die ebenso leicht wieder auszulöschen sind, haben sie auch für die Individualidee nur eine oberflächliche peripherische Bedeutung; je tiefer sie aber sich eingraben, desto zentraler alterieren sie auch die Individualidee und nötigen dieselbe, bei ihrer weiteren teleologischen Funktion mit ihnen als mit einer reellen vorhandenen Macht zu rechnen. Im großen und ganzen reicht die Dauer eines Individuallebens nicht aus, um den angeborenen Charakter bis in den Kern seines Wesens hinein zu alterieren, wenngleich besonders in der Gewöhnung an das Böse dazu sehr bedeutende Anläufe genommen werden können. Erst wenn die Anpassung im Laufe mehrerer Generationen sich in demselben Sinne fortsetzt, pflegt eine derartige Verhärtung einzutreten, daß man von zentraler Umwandlung reden kann. In diesem Falle ist aber auch der Widerspruch zwischen angeborenem und erworbenem Charakter wieder getilgt; denn in demselben Maße als die vererbten Anpassungen sich verhärtet haben, werden sich auch die vererbten angeborenen Anlagen des ersten Individuums in seinen Nachkommen erweicht, abgeschliffen und

Digitized by Google

zur Übereinstimmung mit den neu befestigten Merkmalen umgebildet haben.

Die Beständigkeit des angeborenen Individualcharakters ist eben nur eine solche für die Lebensdauer des Individuums, und nur bei der Fortdauer ähnlicher Lebensbedingungen findet man eine merkliche Konstanz des Familiencharakters (z. B. in Dynastien). Selbst der Nationalcharakter ist noch sehr wandelbar, und erst beim Rassencharakter beginnt die Konstanz gewisser Grundzüge, welche doch der größten Verschiedenheit der Individualcharaktere Spielraum läßt. Aber selbst der Beständigkeitsgrad des Rassencharakters durch die Jahrhunderte und Jahrtausende hindurch hängt ab von der Dauer der Zeiträume, durch welche er sich gebildet hat, und in gewissem Maße auch von der Fortdauer wesentlich gleicher Lebensbedingungen (z. B. kommerzieller Beruf des in der Zerstreuung lebenden Judentums). Innerhalb des Individuums und seiner Kinder und Enkel ist also der Widerspruch zwischen angeborenem und erworbenem Charakter zwar stark auf dem Sprunge, in die Idee selbst einzudringen, aber er kommt für gewöhnlich nicht dazu, weil in demselben Maße, als das eine Glied des Widerspruchs sich verhärtet und verschärft, das andere sich erweicht und abstumpft, so daß eine leidliche Harmonie innerhalb der Individualideen in jeder Generation gewahrt bleibt. Die molekularen Gehirnprädispositionen, auf denen der angeborene Charakter ebensogut wie der erworbene beruht, sind im ganzen doch noch ein zu weiches und veränderungsfähiges Material, als daß auf diesem Gebiete in demselben Sinne von einem unwandelbaren Grundgerüst die Rede sein könnte, wie bei der äußeren fundamentalen Konstruktion des Organismus. Deshalb bleibt der Widerspruch zwischen angeborenem und erworbenem Charakter im Individuum wesentlich ein Widerspruch zwischen Idee und äußerlich modifizierter Erscheinungsform, während der Widerspruch zwischen fundamentaler anatomischer Konstruktion und physiologischer Anpassung im Gattungstypus sich zu einem Widerspruch in der Gattungsidee selbst vertieft und verinnerlicht hat. —

Das *inhaltlich Häßliche* im Individuellen werden wir hiernach erst da zu suchen haben, wo der Selbstwiderspruch in den idealen Gehalt selbst des ästhetischen Scheins eingedrungen ist, wo das Unlogische, Vernunftwidrige oder Verkehrte in der sinnlichen Erscheinungsform als adäquate Versinnlichung eines im idealen Gehalt steckenden Unlogischen, Vernunftwidrigen oder Verkehrten auftritt. Die Verkehrtheit kann eine solche des Denkens, Fühlens oder Wollens sein.

Die Verkehrtheit des Denkens führt zum Irrtum und allen seinen rückwirkenden Folgen; aber nicht etwa ist jeder Irrtum Folge einer logischen Verkehrtheit. Es gibt Irrtümer aus sehr verschiedenen Quellen, und es ist das gemeine Los des beschränkten individuellen Geistes, dem Irrtum unterworfen zu sein. Der unverschuldete Irrtum als solcher kann bedauerlich oder gleichgültig sein; häßlich wird er nur dadurch, daß er ein durch verkehrten Gebrauch der zu Gebote stehenden Verstandeskräfte selbstverschuldeter ist, und wenn auch die Verschuldung nur eine fahrlässige wäre. Häßlich ist die Dummheit und die Albernheit, die törichte Verkehrtheit und die Verschrobenheit, die zweckwidrige Ungeschicklichkeit und der zweckwidrige Mißbrauch

Digitized by Google

der verliehenen Verstandeskräfte; häßlich ist aber auch die Schwachsinnigkeit und Verrücktheit eines Individuums als krankhafte Entartung, gattungswidrige Abnormität und widerspruchsvolle Zerstörung der Individualidee und deren logischer Bedeutung und mikrokosmischer Bestimmung. Solange die Schwäche des Verstandes sich innerhalb der Grenzen des Normalen hält, kann sie nur Mitleid und Teilnahme erregen, kann sie wohl minder schön, aber nicht häßlich sein; häßlich wird sie erst durch abnormen geistigen Defekt, oder innerhalb der normalen Grenzen durch Hinzutreten von Dummheit und Verkehrtheit zur Schwäche der Veranlagung.

Die Verkehrtheit des Fühlens und die des Wollens hängen unmittelbar miteinander zusammen und bedingen sich gegenseitig. Die Verkehrtheit oder Vernunftwidrigkeit bei beiden ist darin zu sehen, wenn sie sich mit der Individualidee oder einzelnen wesentlichen Momenten derselben in Widerspruch setzen. Das Entscheidende an der Individualidee ist der Individualzweck oder genauer der Komplex von Zwecken, denen das Individuum dient, und dessen teleologische Einheit, die sich in der Erscheinung als Harmonie darstellt. Die Verkehrtheit ist gegeben, sobald aus dem Komplex dieser Zwecke ein einzelner in einer Weise betont wird, daß darüber die teleologische Einheit des Komplexes geschädigt und der Gesamtzweck des Individuums beeinträchtigt wird; diese teleologische Verkehrtheit offenbart sich in der Erscheinung durch Störung der Harmonie der charakterologischen Triebe untereinander und durch Störung der Harmonie zwischen Individuum und Außenwelt. Denn die Dysteleologie der Individualidee kann eine solche in zwiefacher Beziehung sein, erstens in bezug auf den eigenen subjektiven Lebenszweck des Individuums als solchen auf der von ihm repräsentierten Stufe der Individualität, und zweitens in bezug auf die mikrokosmische Bedeutung und Bestimmung des Individuums, oder seine Gliedschaft in Individuen höherer Ordnung und die aus derselben folgende Teilnahme an objektiven Zwecken höherer Ordnung.

Durch die exzessive Steigerung eines einzelnen Triebes, der einem singulären Zweck dient, und durch die damit gesetzte Störung der teleologischen Harmonie der Triebe wird sowohl der Eigenzweck des Individuums als sein mikrokosmischer Zweck beeinträchtigt; der letztere wird aber außerdem noch dadurch gestört, wenn der Eigenwille das Verhältnis beider Zwecke, d. h. die teleologische Unterordnung des subjektiven Individualzweckes unter die objektiven Zwecke, denen es eingegliedert ist, in eine Überordnung verkehrt. Dabei wird dann auch rückwärts die individuelle teleologische Harmonie zwischen den egoistischen und sozialen Instinkten gestört, insofern letztere durch egoistische Reflexion gewaltsam unterdrückt und zurückgesetzt werden. Was zu der unmittelbaren Störung der individuellen Harmonie durch exzessive Steigerung einzelner Triebe führt, kann teils das Zusammentreffen einer leidenschaftlichen Erregbarkeit im allgemeinen mit Motiven von besonderer Stärke sein, teils eine ererbte disharmonische Charakteranlage; bei dem ersteren liegt der Widerspruch noch nicht in der Individualidee, sondern entwickelt sich erst aus der gefährlichen Anlage und der zufälligen Größe des äußeren Motivs, bei der letzteren dagegen haben wir es mit Widersprüchen oder Dysteleologien der Individualidee zu tun, die durch

Digitized by Google

Verhärtung solcher äußeren Widersprüche in früheren Generationen, auch wohl durch Summation ähnlicher aber geringerer latenter oder offener Abweichungen in den beiden Eltern entstanden sind.

Bei der Verkehrung des Unterordnungsverhältnisses von Eigenzweck und Gliedschaftszweck ist es teils eine exzessive Stärke des Eigenwillens, welche sich sträubt, in anderem als eigenem Dienste zu wirken, teils eine Verkennung der Gliedschaftszwecke und ihrer Vernünftigkeit, welche es für logischer hält, keinen anderen Zweck neben dem Eigenzweck praktisch gelten zu lassen. Die Auflehnung des Eigenwillens gegen alle objektiven, transsubjektiven oder supra-individuellen Zwecke ist zugleich die praktische Losreißung des Individuums aus seiner Gliedschaft im Makrokosmus und damit die Negation seiner mikrokosmischen Bedeutung; das sich auf sich Selberstellen der Individualidee ist somit zugleich der Abfall der Idee von sich selbst, insofern die Partialidee nur Idee ist als logisches Glied oder Moment der Universalidee. Streng genommen ist es nicht die Idee im Individuum, die von sich selbst abfällt, sondern der Eigenwille, der sich auf sich selbst stellen will und zu dem Zweck, die seinen Inhalt bildende Idee gleichsam losreißt von der Universalidee, also mit ihr selbst in Widerspruch setzt. Daß diese Losreißung wie alles Unlogische sich selbst aufhebt, hindert nicht, daß sie versucht wird; aber sie bleibt, wie aller Widerspruch, bloße Velleität, eine bloß scheinbare Verwirklichung der Absicht und als solche vorübergehendes Moment im Prozeß.

Das Exzessive einzelner Triebe und die unbeabsichtigterweise aus ihr akzidentiell folgende Störung der gliedlichen Harmonie des Individuums im Universum kann sich auch mit der Auflehnung des Eigenwillens und seiner absichtlichen Umkehrung des Verhältnisses von Mittel und Zweck zwischen Individuum und Universum derart verbinden, daß der Eigenwille in der Befriedigung seiner exzessiven Triebe entweder das geeignetste Mittel seines selbstsüchtigen Eigenzwecks oder das geeignetste Mittel zur Unterordnung der Außenwelt unter seinen Willen (z. B. durch Herrschsucht, Ehrgeiz, Habsucht) oder die Einheit von beiden erkennt, und so die Leidenschaften in egoistischer Absicht pflegt, welche anderenfalls sich nur reflexionslos und instinktiv zur Geltung gebracht hätten. Alle diese dysteleologischen Störungen der individuellen und universellen Harmonie können teils innerhalb der Grenzen des gattungsmäßig Normalen verlaufen, teils auch eine Steigerung auf Grund pathologischer Abnormität erfahren; so kann eine krankhafte Leidenschaftlichkeit im allgemeinen, oder die exzessive Stärke eines einzelnen Triebes die allgemeine Neigung des Eigenwillens zur Auflehnung bestärken und aktuell machen, es kann aber auch eine allgemeine Erkrankung des Nervensystems, die noch nicht einmal Irrsinn zu sein braucht (z. B. Hysterie), den Einfluß der sozialen Instinkte und der vernünftigen Überlegung so abschwächen, daß der Eigenwille mit seinen selbstsüchtigen Trieben als Sieger das Feld behauptet, während nach Wiedereintritt der Gesundheit auch die Harmonie der Triebe und Seelenkräfte sich von selbst wieder einstellt.

Je menschlicher der Mensch, je weiter er sich vom Tiere entfernt, und eine je höhere Kulturstufe er erringt, desto größer wird das Gewicht der ab-

Digitized by Google

strakten Motive, der vernünftigen Reflexion und der allgemeinen Weltanschauung auf die Willensentscheidung; daraus folgt auch, daß der praktische Einfluß der Verkehrtheit des Denkens auf die Verkehrtheit des Wollens mit der Kultur wachsen muß. Auf welcher Seite auch die krankhafte Abnormität des Geistes zuerst sich geltend machen möge, immer wird sie auf die andere übergreifen und sie ebenfalls pathologisch affizieren; die Verkehrtheit des Denkens muß Verkehrtheit des Wollens im Gefolge haben, weil der normale Modifikationsprozeß durch dieselbe entstellt wird, und die Verkehrtheit des Wollens muß Verkehrtheit des Denkens nach sich ziehen, weil der Verstand vom Willen den Auftrag bekommt, seine Verkehrtheit logisch zu rechtfertigen, was natürlich nur durch unlogische Sophistik möglich ist. Auch innerhalb der Grenzen des Normalen ist ein verkehrtes Wollen nur selten anzutreffen ohne gleichzeitigen Bestand eines verkehrten Denkens und Meinens, auf dessen irrtümliche Voraussetzungen es sich stützt. Könnte das handelnde Individuum die wahren Folgen seines Wollens bis zu Ende übersehen, so würde es in den meisten Fällen auch dieses Wollen als verkehrt erkennen; wenigstens gehört es zu den Ausnahmen und grenzt bereits an das pathologische Gebiet, wenn ein Individuum seiner einseitigen Leidenschaft mit dem vollen Bewußtsein folgt, daß es das Ziel derselben damit doch in der Hauptsache verfehlt und sich selbst zugrunde richtet. Andererseits läßt sich kaum eine Verkehrtheit des Denkens ersinnen, die nicht in irgendwelcher Weise auch zu verkehrtem Verhalten und Tun führte; denn jeder Irrtum im praktischen Leben führt eine falsche Ziffer in den Rechnungsansatz des Motivationsprozesses ein, so daß nur die zufällige Kompensation mehrerer Irrtümer vor der Verkehrtheit seines Ergebnisses (der Willensentscheidung) schützen kann. Selbst beim rein theoretischen Forschen muß ein verkehrtes Denken dazu führen, die Forschungstätigkeit nach verkehrter Richtung zu locken, also ein verkehrtes Tun zur Folge haben. In der Wirklichkeit wird also verkehrtes Wollen und Denken fast immer verbunden sein, und es kommt nur auf den Gesichtspunkt an, unter dem man das Gemisch beider betrachtet. Der Teufel ist allemal auch ein dummer Teufel, gleichviel ob seine Dummheit sich im besonderen Falle noch vor dem Gelingen seines besonderen Anschlags offenbart, oder ob sie erst am Ende der Tage kund wird.

Es ist der Individualidee wesentlich, die objektiven Zwecke höherer Ordnung, denen sie als Glied des Makrokosmus unterworfen und eingegliedert ist, als ein für sie verbindliches Sollen in sich zu reflektieren, oder mit anderen Worten den objektiven Zweck in der Hingabe an denselben zum subjektiven Gesetz zu erheben, das τέλος zum νόμος zu stempeln (vgl. „Das sittliche Bewußtsein" 1. Aufl. S. 731—734, 2. Aufl. S. 582—584). Die mikrokosmische Bedeutung und Bestimmung der Individualidee reflektiert sich im Bewußtsein des Individuums als ethisches Gebot und findet ihre nähere Entfaltung in den Postulaten des sittlichen Bewußtseins. Unter diesem Gesichtspunkte wird das teleologisch verkehrte Wollen zum Bösen, ebenso wie es unter dem Gesichtspunkt der staatlichen Gesetzgebung zum Verbrechen oder Vergehen, und unter dem Gesichtspunkt des religiösen Verhältnisses zwischen Gott und Individuum zur Sünde wird.

Digitized by Google

Die ästhetische Auffassung kann sich unmöglich davon freimachen, diese der Individualidee wesentlichen Reflexe des teleologisch Verkehrten im Bewußtsein zu berücksichtigen; sie würde damit die Individualidee in ihren wesentlichsten Bestimmungen verstümmeln und sich jedes Verständnis für den Ablauf des Motivationsprozesses, der wesentlich mit diesen Reflexen rechnet und durch dieselben mitbestimmt wird, versperren. Andererseits muß die ästhetische Auffassung sich von dem Irrtum freihalten, diese Spiegelungen des Objektiven im Individualbewußtsein in anderem Sinne für Objektivitäten zu nehmen als jede subjektive Vorstellung eine solche ist; sie hat den Wahrheitsgehalt und die Angemessenheit dieser subjektiven Reflexe an die abgespiegelten Objektivitäten sowie an die subjektiven Aufgaben des Individuums anzuerkennen, hat aber auch der subjektiven Brechung und Formverschiebung dieser Objektivitäten eingedenk zu bleiben und sich vor einer Verwechselung dieser subjektiv wahren und gültigen Reflexe mit unmittelbar objektiven Wahrheiten zu hüten.

Objektiv gegeben ist in dem verkehrten Wollen nur ein teleologisches Mißverhältnis von Individuum und Universum, Partialidee und Universalidee, welches als solches zugleich ein logisches Mißverhältnis und in seiner unlogischen und widerspruchsvollen Beschaffenheit häßlich ist, unbeschadet dessen, daß es wie alle Häßlichkeiten niederer Stufen in der Natur ein durch den notwendigen Verlauf des Weltprozesses logisch determiniertes ist. Subjektive Konsequenzen dieses objektiv Gegebenen, aber als solche auch nicht Objektivitäten, sondern erst durch die subjektive Vermittelung hervorgebrachte Widerspiegelungen des angegebenen Objektiven sind die Reflexe des Dysteleologischen als Verbrechen, Böses, Sünde im juristischen, sittlichen und religiösen Bewußtsein des Individuums. Nimmt man den mittleren Begriff des Bösen als allgemeine Bezeichnung für alle drei an, so kann man sagen: *dasselbe* Objektive des teleologisch verkehrten Wollens, was sich in das Bewußtsein des handelnden oder beteiligten Individuums hinein als *Böses* reflektiert, stellt sich vor der ästhetischen Auffassung des unbeteiligten Zuschauers des ästhetischen Scheins als ein *inhaltlich Häßliches* auf der Stufe des Individuellen dar. Aber *nicht alles*, was sich als Böses in das Bewußtsein des Individuums hinein reflektiert, ist darum auch notwendig ein inhaltlich Häßliches; denn wenn das Individuum in objektiv unberechtigten sittlichen und religiösen Vorurteilen befangen ist, so kann ihm manches Wollen als böse gelten, was gar kein teleologisch verkehrtes, sondern ein wohl berechtigtes oder doch nicht unberechtigtes ist. Andererseits braucht auch *nicht alles*, was dem Zuschauer als ein inhaltlich Häßliches auf der Stufe des Individuellen erscheint, sich in das Bewußtsein des handelnden oder leidenden Individuums als böse zu reflektieren; denn es kann auch ein verkehrtes Denken oder Fühlen sein, das nicht zur Auslösung eines verkehrten Wollens gelangt, oder ein harmloses und unschädlich verkehrtes Wollen, das durch seine Verkehrtheit sich selbst aufhebt und zur Ergebnislosigkeit verurteilt, oder ein pathologisch Perverses, das die sittliche Zurechnungsfähigkeit und Urteilsfähigkeit aufhebt, oder es kann auch das Individuum derartig sittlich verwahrlost sein oder unter solchen sittlichen und religiösen Vorurteilen stehen, daß das teleologisch

Digitized by Google

verkehrte Wollen als ein objektiv gerechtfertigtes erscheint. Immerhin bleibt ein breites Gebiet übrig, auf welchem das inhaltlich häßliche Individuelle mit dem Bösen korrespondiert, und es ist daher kein Wunder, daß diese Korrespondenz in der bisherigen Ästhetik etwas einseitig in den Vordergrund gerückt ist und mehr als billig für den ganzen Begriff des Häßlichen bestimmend geworden ist. Jedenfalls ist festzuhalten, erstens daß die Gebiete des Bösen und inhaltlich Häßlichen sich nicht vollständig decken, sondern sich gegenseitig beträchtlich *überragen*, und zweitens daß die *Korrespondenz* auch für den sich deckenden Teil beider Gebiete doch keineswegs *Identität* bedeutet, sondern nur verschiedene subjektive Reflexe derselben Objektivität unter verschiedenen Gesichtspunkten betrifft.

h) *Die Überwindung des individuell Häßlichen*

Es drängt sich hier die Frage auf, wie es möglich sei, daß in dem schlechthin logisch determinierten idealen Inhalt des Weltprozesses etwas Unlogisches auch nur stellenweise Platz finde. Wir haben gesehen, wie der Konflikt der Individualideen gleicher und verschiedener Stufe, insbesondere die Hemmungen und Störungen, welche die teleologischen Ideen durch den Widerstand der mechanischen materiellen Atomkräfte erfahren, jeder Partialidee Einbußen an ihrer Ausgestaltung auferlegt, wie aus diesen Hemmungen und Störungen Krankheit, Abnormität usw. folgt, wie diese sich durch Vererbung häufen und die logische Beschaffenheit der Individualideen mehr und mehr alterieren können, wie ferner der zufällige Widerspruch von Konstruktion oder angeborenem Charakter und Lebensbedingungen zuerst das logische Verhältnis von Idee und Erscheinungsform entstellen und schließlich in die Idee selbst seinen Reflex hineinwerfen kann, wie endlich die exzessive Abnormität einzelner Triebe und die Auflehnung des Eigenwillens gegen seine Gliedschaft im Universum die teleologische Harmonie in unlogischer Weise stören kann, und wie sehr pathologische Abnormität und teleologische (sittliche) Verkehrtheit des Wollens und Wechselwirkung stehen. Aber mit alledem ist doch nur die Art und Weise der natürlichen Vermittelung des Unlogischen, nicht die Möglichkeit seines Auftretens im allgemeinen innerhalb eines logisch determinierten Weltinhalts erklärt. Wir können hinzufügen, daß es im Begriff des bewußten Denkens liegt, irren und fehlgehen zu können, und im Begriff des bewußten, durch selbstgesetzte Vorstellungen sich motivierenden Individualwollens liegt, die unbewußte instinktive Unterordnung seiner selbst unter die objektive Teleologie zugunsten der versuchten Absolutheit des Eigenwillens durchbrechen zu können, daß aber der Weltzweck nur durch eine solche Welt der Individuation zu erreichen ist, deren Individuen sich zu bewußter Selbstbestimmung entwickelt haben. Daraus geht hervor, daß das partielle Vorkommen des Unlogischen in der Welt der bewußten Individuen ein teleologisch unentbehrliches Moment der Negativität im teleologischen Prozeß ist, wie ich dies für das Böse an anderem Orte ausgeführt habe*).

*) Das sittliche Bewußtsein, 1. Aufl., S. 734 f.; 2. Aufl., S. 584 f.

Digitized by Google

Damit ist schon ausgesprochen, daß dieses Unlogische kein absolut Unlogisches, sondern nur ein relativ Unlogisches ist, d. h. daß es nur scheinbar im Widerspruch mit dem Logischen steht, in Wahrheit aber in einen Widerstreit zum positiv Logischen vom Logischen selbst gesetzt ist, aber zugleich als zu überwindendes, in seiner Negativität zu negierendes Moment gesetzt ist. Wahrhaft unlogisch ist das Unlogische nur als nicht Überwundenes; insofern das Individuum aber die teleologische Aufgabe hat, am teleologischen Prozeß mitzuarbeiten, hat es auch die Aufgabe, an der Überwindung des als Lebensreiz und Stachel des Prozesses unentbehrlichen Unlogischen mitzuarbeiten, und insofern es dieser Aufgabe untreu wird, erfolgt die Überwindung des Unlogischen in ihm teils an ihm gegen seinen Willen, teils durch Überwindung seiner individuellen Existenz, d. h. durch seine Ausschaltung aus dem Prozeß. Erscheint nun häßlich nur das Unlogische *als* Unlogisches, so muß das Unlogische als *überwundenes* und als Mittel zum Siege des Logischen auch als *überwundenes Häßliches*, d. h. als *Mittel* zur *Charakteristik* des dasselbe überwindenden und in sich aufhebenden Schönen von höherer Konkreszenz erscheinen.

Hiermit ist die Frage im Prinzip gelöst, mit welcher der erste Abschnitt dieses Kapitels (S. 210) schloß, und es bleibt nur noch übrig zu verfolgen, wie sich die Überwindung der Verkehrtheit im einzelnen gestaltet. Erstens kann der exzessive Trieb, welcher die Harmonie innerhalb wie außerhalb des Individuums gestört hat, vom Individuum selbst infolge der sich vor ihm auftürmenden Schwierigkeiten als ein verkehrter eingesehen und mit Hilfe seiner gesunden sozialen Instinkte zurückgedrängt werden; diese Wiederherstellung der Harmonie aus der Disharmonie stellt sich für die ästhetische Auffassung als das *Rührende* dar. Zweitens kann die Verkehrtheit des individuellen Denkens und Tuns ohne Gefährdung der individuellen Existenz eine in ihren wahrnehmbaren Konsequenzen sich selbst aufhebende, d. h. anschaulich ad absurdum führende sein; hierdurch entsteht das *Komische*. Drittens kann der Konflikt nach Maßgabe der gegebenen Charaktere unlösbar sein und das Individuum an seiner Leidenschaft scheitern; so geschieht dem Logischen im objektiven Prozeß Genüge durch Ausschaltung des unlogisch sich gebärdenden Individuums, und diese Selbstaufhebung des Unlogischen in dem es vertretenden Individuum reflektiert sich zugleich in das Gemüt des Handelnden wie des Zuschauers als versöhnende Enthebung des Individuums aus dem Schmerz des unlösbaren Konflikts. Hierbei ergibt sich das *Tragische*. Endlich kann die ästhetische Auffassung das Rührende und Komische, oder das Tragische und Komische miteinander verbinden und den Gesichtspunkt oszillierend wechseln, je nachdem sie den Maßstab der Bedeutsamkeit für die Wirkungen des Handelns wählt, bloß nähere oder auch fernere Konsequenzen mit in die Anschauung hineinzieht und bald mehr auf die Verkehrtheit des Wollens, bald mehr auf die des Denkens achtet; dann entsteht das *Humoristische*. Ein objektiv ungelöster Konflikt ist das *Traurige*, bei welchem das Individuum zwar mit seinem Wollen, aber nicht mit seiner Existenz scheitert, sondern eine in sich gebrochene inhaltsberaubte Existenz zwecklos weiterschleppt; diese Form ist objektiv genommen unästhetisch häßlich, kann aber Anlaß zu einer subjektiven Über-

Digitized by Google

windung im Zuschauer werden und insofern eine gewisse mittelbare ästhetische Berechtigung als Wehmütiges oder Elegisches erlangen. Ein äußerlich nach Analogie des Tragischen, d. h. durch Untergang, durchhauener Konflikt, dem aber die transzendente Lösung ebenso wie die immanente fehlt, ist das Kalt-Gräßliche. Wie das Traurige das Gegenstück des Rührenden, so ist das Gräßliche dasjenige des Tragischen, so zwar, daß das Rührende und Tragische auf der Seite des Schönen, das Traurige und Gräßliche wegen ihrer Versöhnungslosigkeit auf der Seite des unästhetisch Häßlichen stehen.

Alle diese Fälle stimmen darin überein, daß das charakteristisch Schöne, welches das inhaltlich Häßliche überwinden soll, demselben Individuum anhaftet wie das letztere; diese Art der Überwindung des Unlogischen hat den Vorzug, daß der Triumph des Logischen auf demselben Punkte sich vollzieht, auf welchem das Unlogische hervorgetreten war, also auch meist durch Reflex in das Bewußtsein des Individuums hinein zu der äußeren Überwindung der sozialen Disharmonie eine innere Überwindung der individuellen Disharmonie der Triebe oder Gedanken hinzufügt. Es ist aber nicht gerade nötig, daß das zu überwindende Unlogische und das triumphierende Logische auf denselben Punkt fallen und der Widerstreit beider sich innerhalb eines Individuums vollzieht; es kann auch sein, daß beide sich an verschiedene Individuen verteilen und der Kampf und Sieg sich erst in einer Gruppe von Individuen vollzieht. In diesem Falle repräsentiert diese Gruppe von Individuen ein Individuum höherer Ordnung (Familie, Gemeinde, Gesellschaft, Staat, Kirche) und die Negativität des Unlogischen hat dann ihren teleologischen Platz innerhalb dieser Individualität höherer Ordnung als Sporn und Lebensreiz des teleologisch Seinsollenden, der, wenn er seine Schuldigkeit in dieser Hinsicht getan hat, als nicht mehr sein sollender beseitigt wird. So ergibt sich eine zweite Art der Überwindung des individuell Häßlichen, nämlich dadurch, daß dasselbe dienendes Glied in der charakteristischen Schönheit eines größeren Ganzen wird, in welchem der Triumph des teleologisch sein Sollenden nicht versinnlicht werden könnte, wenn nicht ein nicht sein Sollendes da wäre, das überwunden werden kann.

Gewöhnlich wird in diesem Falle das inhaltlich häßliche Individuelle nur durch den Kontrast mit den schönen Individuen ästhetisch zu rechtfertigen versucht. Es ist nicht zu leugnen, daß der Kontrast mit dem Häßlichen dem Schönen einen subjektiven Zuwachs an Schönheit verschafft, aber dieser Zuwachs kann die Existenz des Häßlichen niemals ästhetisch rechtfertigen, weil das Häßliche durch den Kontrast mit dem Schönen mindestens den gleichen subjektiven Zuwachs an Häßlichkeit erfährt, so daß beide Zuwachse im ganzen sich aufheben. Erst dann, wenn die Existenz des inhaltlich Häßlichen dadurch, daß sie dem positiven Gegensatz Gelegenheit zur Entfaltung des Triumphs des Logischen bietet, ohnehin ästhetisch gerechtfertigt ist, kann es als Glied des Kontrastes noch weitere ästhetische Dienste leisten; denn nun wirkt der Zuwachs an Häßlichkeit, den es durch Kontrast mit dem Schönen erfährt, selbst als eine Steigerung seiner charakteristischen Wirksamkeit und addiert sich zu dem Zuwachs an Schönheit, den das Schöne

Digitized by Google

durch den Kontrast mit dem Häßlichen erfährt, anstatt sich, wie vorher, von demselben zu subtrahieren.

Es ist gleichgültig, ob diese Überwindung des Häßlichen durch die charakteristische Schönheit eines dasselbe gliedlich umfassenden größeren Ganzen in einer bloßen Aufhebung der Wirksamkeit der negativen Faktoren oder in einer Aufhebung ihrer Existenz besteht; insoweit letztere in dem Zusammenhange des ästhetischen Scheins nur eine negative Bedeutung haben, liegt in ihrer Vernichtung auch nichts Tragisches. Letzteres kommt erst dann hinein, wenn sie nur eine überwiegend negative Bedeutung haben, ohne zugleich der positiven zu ermangeln; sie bilden dann das Gegenstück der überwiegend positiven Faktoren, welche zugleich doch nicht der Negativität in sich ermangeln. In diesem Falle ist sowohl Spiel wie Gegenspiel Repräsentant innerer seelischer Konflikte und individueller Disharmonien, während sie zugleich den äußeren Konflikt und die soziale Disharmonie zur Anschauung bringen; sowohl das Rührende wie das Tragische kann dann auf beiden Seiten der sozialen Disharmonie liegen, indem das Positive über das Negative der anderen Seite triumphiert und damit an der eigenen Negativität zugrunde geht. Hier vereinigen sich beide Arten der Überwindung des inhaltlich Häßlichen und liefern so die höchste Gestalt, in der das Schöne auftreten kann, weil es diejenige Gestalt ist, welche am meisten mikrokosmisch ist.

In der Natur und Geschichte nämlich trifft überall das relativ Berechtigte gegeneinander, das zugleich ein relativ Berechtigungsloses ist; indem es sich praktisch für ein absolut Berechtigtes nimmt und durchzusetzen versucht, trifft es auf den gleichen Irrtum der anderen, und in diesem Konflikt stellt sich das Gleichgewicht teils ohne, teils mit Untergang der Individuen wieder her. Die mythologische Symbolisierung dieses Sachverhalts im Weltprozeß ist der Kampf zwischen Ormuzd und Ariman, zwischen Gott und Teufel. Der Teufel will absolut sein, und lehnt sich deshalb gegen Gott auf; er setzt alle Kräfte in Bewegung, um diese Auflehnung aufrechtzuerhalten und Gott sein Reich abspenstig zu machen. Aber mit der dem Unlogischen immanenten Ironie erreicht er von allem, was er will, das Gegenteil. Er will die Menschen verführen, um sich Streiter und Untertanen zu werben, und er wirkt dabei doch nur als Versucher; er will im Gericht die Verführten für sich reklamieren, und fungiert dabei doch nur als Ankläger und Gottesanwalt; er triumphiert über die durchgesetzte Verurteilung und dient dabei doch nur dem Gericht Gottes als Strafvollstrecker und Scharfrichter; er will Gottes Reich zerstören und ist doch nur die immanente Negativität, die es auf alle Weise bauen hilft, bis er nach Vollendung des Werks seine Rolle ausgespielt hat und damit selbst der Vernichtung anheimfällt. Dieser Widerspruch zwischen Erstrebtem und Erreichtem im Unlogischen macht es in seiner Dummheit ebenso komisch, wie der fortdauernde Sieg des Logischen im Untergang seiner Träger tragisch ist; in der Einheit dieser Weltkomik und Welttragik liegt aber der Welthumor.

Alles dies verhält sich nicht minder so, wenn man den Weltprozeß ohne mythologische Brille betrachtet. Alles im Kampf ums Dasein der Natur und der Geschichte hat Recht und Unrecht zugleich und siegt mit seinem Recht im

Digitized by Google

Untergehen, bis der letzte große Sieg den endgültigen Triumph des Logischen über das Unlogische im Untergange alles Daseins besiegelt. Diese letztere Perspektive ist der modernen Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft abhanden gekommen; aber jedes unbefangene ästhetische Gefühl benutzt dieselbe implizite und unbewußt als Maßstab für die ästhetische Würdigung des Tragischen und Humoristischen und dessen mikrokosmische Bedeutung. Was sich, makrokosmisch betrachtet, der Versinnlichung im ästhetischen Schein entzieht, das läßt sich doch in mikrokosmischem Ausschnitt in solchem erfassen. Natur und Geschichte haben nicht die Aufgabe, überall und an jeder Stelle eine solche mikrokosmische Antizipation der humoristischen Welttragödie oder kosmischen Tragikomödie zu liefern, sie haben vielmehr nur Glied an Glied zu fügen, bis die große Kette sich schließt; deshalb bleibt im einzelnen viel Unlogisches und inhaltlich Häßliches in ihnen stehen, das erst in einem späteren Stadium des Prozesses seine Überwindung findet. Da aber eine solche spätere Überwindung nicht mehr in den ästhetischen Schein des betrachteten Ausschnitts fällt, so bleibt auch solches inhaltlich Häßliche in Natur und Geschichte für die ästhetische Auffassung ein *unästhetisch* Häßliches. Die Kunst würde die Legitimation ihrer Existenz gegenüber dem Naturschönen einbüßen, wenn sie derartiges unästhetisch Häßliches darbieten wollte und ihr Tun damit zu rechtfertigen verversuchen wollte, daß das Gebotene nur ein Ausschnitt aus dem Prozeß sei, dessen relativ unlogische Beschaffenheit in einem späteren Stadium des Prozesses seine Überwindung finden würde. Die Kunst darf nur ein in sich abgeschlossenes Ganzes bieten, welches von allem in ihm vorkommenden inhaltlich Häßlichen auch die sinnlich anschauliche Überwindung enthalten muß; nur dann darf das Kunstschöne den Anspruch erheben, neben dem Naturschönen zu existieren, wenn es mikrokosmisch in sich abgerundete Ausschnitte bietet, in denen kein ästhetisch ungerechtfertigtes Häßliches mehr vorkommt.

Man hat diese ästhetische Forderung an die Kunst in der Regel in mißverständlicher Weise so ausgedrückt, daß in der Kunst der sittlichen Weltordnung Rechnung zu tragen und mindestens für die Bestrafung des Bösen, wo nicht gar auch für die Belohnung des Guten Sorge zu tragen sei. Aber abgesehen davon, daß die sittliche Weltordnung mit Lohn und Strafe überhaupt nichts zu tun hat, abgesehen auch davon, daß in der Wirklichkeit des Weltprozesses die sittliche Weltordnung sich vollkommen realisiert und die Kunst nicht die Aufgabe hat, die Mängel der sittlichen Weltordnung zu verbessern, hat die Kunst es überhaupt gar nicht mit dem Sittlichen und Unsittlichen als solchen zu tun, sondern nur mit dem Schönen und Häßlichen, und insoweit eine Korrespondenz zwischen beiden besteht, ist dieselbe doch weit entfernt von Identität, sondern durch koordinierte Reflexe des Verhältnisses von Logischem und Unlogischem bedingt. Die Ästhetik hat es immer nur aus dem Gesichtspunkt des Schönen und Häßlichen, niemals aus dem des Guten und Bösen abzuleiten, was sie für Forderungen an die Kunst stellt, und es kann nur Verwirrung anrichten, wenn man diesen Satz mißachtet und moralische Gesichtspunkte unmittelbar in der Kunst geltend macht, oder wenn man durch Identifikation des Guten und Schönen,

Digitized by Google

Bösen und Häßlichen die moralischen Gesichtspunkte mittelbar unter ästhetischer Flagge in die Ästhetik einzuschmuggeln versucht. Die Kunst verstößt aber auch nicht gegen die Wahrheit, indem sie der Forderung der Schönheit im Sinne des Mikrokosmischen Rechnung trägt, sondern sie dient vielmehr derselben Wahrheit, der auch die Wirklichkeit dient, nur daß letztere der Anschauung bloß unvollständige Bruchstücke der ganzen Wahrheit, die erstere aber ihr ein mikrokosmisch in sich abgerundetes Bild oder Symbol der ganzen Wahrheit entgegenhält. Die Wirklichkeit wie die Kunst kann nur Stückwerk bieten, aber die Bruchstücke, welche die Wirklichkeit, und diejenigen, welche die Kunst darbietet, verhalten sich zueinander wie ein zufällig abgebröckeltes formloses Steinstück zu einem durch geschickte Spaltung nach den Kristallisationsebenen herausgelöster Kristall. Die Kunst verbessert nicht die Wirklichkeit, sondern macht sie bloß zum adäquaten Bilde der auch ihr innewohnenden Wahrheit, die nur durch den bruchstückweisen unvollständigen Charakter der Wirklichkeit in der Regel bloß unzulänglich hindurchscheint.

Jede der genannten Modifikationen des Schönen, in denen das individuell Häßliche am und im Individuum selbst überwunden wird, bedingt außerdem, daß sie aus einer Überwindung von *inhaltlich* Häßlichem geboren wird, auch noch eine gewisse *formale* Häßlichkeit. Das Komische z. B., das einer sich selbst aufhebenden Verkehrtheit des Denkens oder Wollens entspringt, greift tief in die Zweckwidrigkeit der Bewegung hinein und führt in der individuellen Charakteristik zu einer Steigerung des gattungsmäßig Häßlichen, die in der Karikatur gipfelt. Das Tragische andererseits erspart dem Beschauer nicht die Vernichtung des lebendig Schönen und die mit dem Tode verknüpften Schauer; das tragisch Humoristische verbindet beide Arten der formalen Häßlichkeit miteinander. Das Häßliche kann aber andererseits auch in diese höchsten Modifikationen des Schönen selbst eindringen und sich ihrer als der Formen bedienen, in denen es seine Verkehrtheit, seine logisch widersinnige Auflehnung gegen seine Bestimmung, zur Schau trägt. Wie die titanische oder prometheische Auflehnung gegen seine logische Bestimmung an sich schon einen erhabenen Charakter trägt und es liebt, sich mit dem Nimbus höchster Erhabenheit zu drapieren, so kleidet das verkehrte Wollen sich in die Maske der Anmut und bietet alle Reize des Sinnen- und Seelenkitzels auf, um sich und andere über seine Verkehrtheit hinwegzutäuschen und sich für das wahrhaft Schöne auszugeben. Wie die titanische Verkehrtheit imponiert, so weiß die anmutige Verkehrtheit anzulocken, und in beiden entfaltet das Böse wie das Häßliche seine ganz eigentümlichen Reize, durch die sich manches unklare, sittliche und ästhetische Urteil blenden und gefangennehmen läßt. Das Komische, das dazu dienen soll, die Selbstaufhebung des Unlogischen zu versinnlichen, wird von der Verkehrtheit des Wollens ebenfalls in ausgiebigstem Maße zu ihrem Dienste verwendet, indem dasselbe, als Witz, Ironie, Satire und Persiflage gegen das Schöne und Edle gekehrt, an allem das Endliche, Negative, relativ Unberechtigte aufspürt, und durch Verspottung des Unwesentlichen den Schein erweckt, als ob das Wesentliche damit getroffen wäre. So sucht das inhaltlich Häßliche alles Schöne herabzuwürdigen und den Glauben an jeden idealen Gehalt im ästhetischen Schein zu erschüttern, um

Digitized by Google

für sich selbst den Platz freizumachen. Mit zynischer Frivolität kehrt es aber das Komische auch gegen sich selbst und verspottet sich selbst in einer Weise, welche der Geistesfreiheit des echten Humors nahezukommen scheint, obwohl sie aus entgegengesetzter Gesinnung entspringt. Diese Ähnlichkeit wird noch dadurch gesteigert, daß die Ahnung von der eigenen Verkehrtheit und von der Unentrinnbarkeit des schlechten Endes in diese forcierte Lustigkeit hineinfällt und sie zum Galgenhumor potenziert. Zwar kommt es dabei zu keiner echten Tragik, weil eben das Erhebende des Glaubens an den Triumph der logischen Idee im Untergange ihres Trägers fehlt; aber als Ersatz stellt sich der Ekel an sich selbst und dem ganzen Dasein ein, der wenigstens mit der negativen Seite des Tragischen, dem Gefühl der Weltüberwindung eine gewisse Verwandtschaft hat. Der Humor, der sich auf dem mißbrauchten Komischen und dem Katzenjammer erhebt, ist so gebrochen in sich, wie das inhaltlich Häßliche es überhaupt ist, und er erhebt sich nur da zu einem gewissen Aufschwung, wo er das Rührende in der platten Trivialität und sentimentalen Dürftigkeit seiner Versöhnungsweise zu verhöhnen Gelegenheit findet.

So dringt das inhaltlich Häßliche selbst in die höchsten Modifikationen des Schönen ein, in denen es überwunden werden sollte und benutzt die Waffen für sich, die zu seiner Bekämpfung geschmiedet sind. Aber auch hiermit ist der Kampf nur auf eine höhere Stufe verlegt; das inhaltlich Häßliche, das so über das Schöne zu triumphieren gehofft hat, muß selbst in dieser seiner höchsten Gestalt es sich gefallen lassen, zum Mittel des charakteristisch Schönen und zu individuellen Faktoren des Gegenspiels im ganzen des Kunstschönen herabgesetzt zu werden. Je vollendeter das inhaltlich Häßliche alle diese Mittel beherrscht, je blendender es dadurch für den ersten oberflächlichen Anblick und für das unerfahrene Urteil wird, desto charakteristischer wird es in seiner Durchführung, und desto deutlicher enthüllt es nach und nach das Wesen seiner Verkehrtheit, seine innere Hohlheit und seine sich selbst aufhebende Widerspruchsnatur, seinen Selbstbetrug, seine Verlogenheit und seinen unvermeidlichen Bankerott. Mit alledem vollzieht es das ästhetische Gericht an sich selbst, d. h. es wirkt objektiv komisch, tragisch und humoristisch auf den Zuschauer, während es sich einbildet, subjektiv komisch, tragisch und humoristisch zu sein; es läßt damit den Triumph des Logischen in der Selbstzerstörung seiner Verkehrtheit so deutlich hervorleuchten, daß den positiven individuellschönen Faktoren im Kunstwerk kaum noch ein namhafter Rest von Arbeit zu seiner Überwindung übrigbleibt. Hier tritt ein Punkt ein, wo der Kontrast besonders wirksam ist, einerseits, indem er auch dem blöden unerfahrenen Auge die Durchschauung des inhaltlich Häßlichen in seiner Verkehrtheit sehr erleichtert und andererseits, indem er zu dem hier nur erst negativ versinnlichten Triumph der logischen Idee auch dessen positive Versinnlichung hinzufügt. Daraus erklärt es sich, daß verschiedene neuere Dichter es versucht haben, ihrem Helden einen inhaltlich häßlichen Genossen beizugesellen, der doch in allen höchsten Modifikationen des Schönen spielt, während im Altertum eben diese Modifikationen teilweise noch nicht so weit ausgebildet waren, um solche Gegenüberstellungen zu ermöglichen.

Digitized by Google

IV. Die Modifikationen des Schönen

A. Die konfliktlosen Modifikationen

*

1. Das Erhabene und Aumutige im allgemeinen

a) Gleichgültigkeit der Quantität für die Vorstellung und Wichtigkeit derselben fürs Gefühl

Wir haben bisher bei der Betrachtung des Schönen auf die Quantität des ästhetischen Objekts keine besondere Rücksicht genommen, weder nach der Seite der extensiven Größe, noch nach der Seite der intensiven Kraft. Selbst bei dem dynamisch Gefälligen war es nicht das Dynamische nach der Form seiner absoluten Intensität gewesen, womit wir es zu tun hatten, sondern die formbestimmenden Gesetze der dynamischen Idee, d. h. des idealen Inhalts der Kraft. In der Tat ist die absolute Größe oder Mächtigkeit eines Objektes zunächst und unmittelbar genommen etwas ästhetisch Gleichgültiges. Die Helligkeit eines Lichtes, die scheinbare Größe eines sichtbaren Gegenstandes und die Stärke eines Schalls nehmen im quadratischen Verhältnis der Entfernung des Zuschauers oder Zuhörers von der Licht- oder Schallquelle ab, und es bedarf erst der hinzutretenden Reflexion, um den unmittelbaren Sinneseindruck nach Maßgabe der Entfernung zu berichtigen und auf die tatsächlich gegebene Quantität des Dinges an sich zu beziehen. Die unmittelbare ästhetische Auffassung hat es aber zunächst nur mit dem Sinnenschein, nicht mit der tatsächlichen Größe und Stärke der demselben zugrunde liegenden Dinge an sich zu tun, und da es die scheinbare Größe und Intensität des ersteren beliebig durch Änderung der Entfernung regulieren kann, so sinkt die absolute Quantität zu etwas Bedeutungslosem herab, wenigstens innerhalb der Grenzen, in denen sich die Möglichkeit dieser Regulierung bewegt. Ist mir der Petersdom in der Nähe zu kolossal, oder eine Militärmusik zu intensiv, so brauche ich nur mich von denselben zu entfernen bis zu dem Punkte, wo der ästhetische Schein die mir zusagende Extension oder Intensität hat; alsdann hindert mich nichts mehr, beide Arten von Wahrnehmungsschein so aufzufassen, als ob sie von einem näherliegenden, aber kleineren Gebäude oder von einem näheren aber schwächer besetzten Orchester herrührten, und mich ganz in die Betrachtung ihrer Formverhältnisse ohne Rücksicht auf deren absolute Quantität zu versenken.

Diese ästhetische Gleichgültigkeit der Quantität hat ein Ende, sobald wir über den ersten unmittelbaren Eindruck hinausgehen und die von dem ästhetischen Schein im Beschauer oder Hörer erregten ästhetischen Scheingefühle in Betracht ziehen. Für die Auffassung der reinen Formverhältnisse eines Musikstücks muß eine Spieluhr ganz dasselbe leisten, wie ein Orchester von 120 Musikern, und ein Modell des Peterdomes in nächster Nähe mit

Digitized by Google

einem Auge besehen ganz dasselbe wie der Petersdom selbst. Wenn die ästhetische Gesamtwirkung trotzdem ganz verschieden ist, so kann das nur daran liegen, daß die Wahrnehmung sich über die absolute Größe und Intensität des Objekts unwillkürlich mit Rechenschaft gibt, und daß das absolut größere oder stärkere Objekt ganz unabhängig von den Formverhältnissen seiner Glieder und Teile untereinander verschiedene ästhetische Scheingefühle auslöst wie das kleinere und schwächere Objekt. Dies ist auch ganz natürlich, weil die ästhetischen Scheingefühle des unbeteiligten Zuschauers bedingt sind durch die realen Gefühle, welche eine Realität von gleicher Größe und Stärke auf den praktisch Beteiligten hervorbringt. Eine Militärmusik muß rauschend und stark sein, um weithin zu schallen und einem großen Truppenkörper den Takt anzugeben, was eine Spieluhr nicht könnte; der Dom des Papstes muß groß und geräumig sein, um bei dem vom Papste zelebrierten Hochamt den aus der ganzen Welt herbeigeströmten Gläubigen Zutritt und Unterkunft zu gewähren. Wenn eine müde Truppe die Klänge der Militärmusik hört, so wird sie gleichsam elektrisiert und marschiert mit frischer Kraft weiter; wenn die Vertreter der Christenheit aus allen Landen am Osterfeste im Petersdom zusammentreffen, so fühlen sie sich von der Größe des Bauwerks zu einer großen solidarischen Glaubensgenossenschaft zusammengeschlossen. Die ästhetischen Scheingefühle haben diese realen Gefühle der Beteiligten und an der absoluten Quantität praktisch Interessierten im interesselosen Gefühlsabbild der unbeteiligten ästhetischen Auffassung widerzuspiegeln, und so kommt durch die ästhetischen Scheingefühle die Beziehung auf die absolute Quantität als ein ästhetisch bedeutsamer Faktor in den ästhetischen Schein hinein.

Alle organischen Individuen und alle Funktionen derselben gehören irgendwelchen Gattungen und Arten an und fallen insofern unter das gattungsmäßig Schöne und dessen ästhetische Anforderungen, d. h. unter den Anspruch auf normale Größe der Abmessungen und normale Intensität der Funktionen. Alles Übermäßige und Untermäßige ist aus dem Gesichtspunkt des Gattungsmäßigen häßlich, weil es abnorm ist; das Übergroße und Überkleine, das Riesenhafte und Zwerghafte, das Kolossale und Winzige, das Athletische und Schwächliche sind zunächst häßlich, und es bedarf einer ästhetischen Rechtfertigung und Überwindung dieser Häßlichkeit, um sie annehmbar zu machen. Eine solche Überwindung liegt aber unter anderen in den ästhetischen Scheingefühlen, welche durch dieselben hervorgerufen werden, und durch welche sie in bestimmte Kategorien des charakteristisch Schönen erhoben werden.

Die Abnormität nach der Seite des Übermäßigen wirkt in den praktisch Beteiligten, welche mit ihm in Berührung kommen, eine Depression des Selbstgefühls, die Abnormität nach der Seite des Untermäßigen eine Erhebung desselben; das erstere erscheint als gefährlicher Gegner und Nebenbuhler im Kampf ums Dasein, gegen welchen das eigene Interesse schwer oder gar nicht zu wahren ist, das letztere gleich ungefährlich als Konkurrent wie als Gegner. Gegen das erstere hat man sich doppelt zu waffnen mit Mut und Wehr, wenn man nicht das Ausweichen vorzieht; dem letzteren kann man von der eigenen Kraft noch etwas abgeben und behält doch noch

Digitized by Google

genug zur Selbstbehauptung übrig. Gegen das Übermäßige bedarf man des Schutzes, dem Untermäßigen kann man ohne Schaden den Schutz und die Förderung angedeihen lassen, die es aus eigener Kraft nicht erschwingen kann. Das Übermächtige stützt sich auf seine Selbständigkeit und seine wirkliche oder vermeintliche eigene Kraft zur Selbstbehauptung; es nimmt den Kampf gegen den etwaigen Widerstand der Umgebung auf und setzt sich gegen denselben durch, oder geht tragisch in ihm zugrunde. Sein Wahlspruch ist: oderint dum metuant. Das Untermächtige hingegen kann sich nicht durch seine eigene Kraft im Kampf ums Dasein behaupten, sondern nur durch seine Angepaßtheit an die Lebensbedingungen der Umgebung und durch sein Entgegenkommen gegen die sozialen Bedürfnisse und Neigungen der Mitlebenden, durch welche es deren Feindschaft und mißgünstige Nebenbuhlerschaft entwaffnet und sich zum beliebten und gesuchten Glied in der Wesenskette macht. Das Übermächtige erweckt in dem Beteiligten Scheu, Furcht, Angst, Neigung zur Flucht, oder auch trotzigen Kampfesmut ungeachtet der schlechten Chancen; das Ohnmächtige erweckt Mitleid, Herablassung, Großmut, Gönnerschaft*).

Offenbar ist das Entscheidende für die Erregung dieser realen Gefühle nicht die extensive Größe des Objekts, sondern seine Kraft, und die Größe gilt nur als eines der Symptome der Kraft. Ein kraftloser Riese würde von niemand gefürchtet werden, er wäre nur doppelt bemitleidenswert. Die übermächtige Kraft wird aber auch noch aus anderen Symptomen als aus der Größe erschlossen, z. B. aus dem athletischen Körperbau oder der übermäßigen Stärke der Stimme. Andererseits kann die physische Kraft ersetzt werden durch moralische Kraft, Entschlossenheit, Mut, Tapferkeit, Ausdauer, oder durch überlegene Bewaffnung (Gebiß, Krallen, Giftzähne, Hinterlader); auch diese Eigenschaften können also furchterregend wirken, ebenso wie die Schutzlosigkeit, welche in ihrem Mangel liegt, mitleidige Großmut erwecken kann.

b) Das Erhabene im weiteren Sinne

Die Furcht braucht nicht eine aktuelle vor unmittelbarer Bedrohung zu sein, sie kann sich auch auf eine bloß mögliche, bedingungsweise eintretende Gefahr beziehen; so erscheint der Riese furchtbar, auch wenn er friedlich gestimmt ist, durch die Reflexion auf seine Furchtbarkeit für den Fall seiner Feindseligkeit. Die Furcht kann sich auf Individuen derselben Gattungen oder anderer Gattungen beziehen, sofern dieselben dem Beteiligten entweder als Feinde oder als Konkurrenten um wichtige Güter entgegenzutreten vermögen, sie kann sich aber auch auf unorganische Naturmächte beziehen, welche die Existenz des Beteiligten oder seiner Güter unter Umständen bedrohen können, z. B. Erdbeben, Bergstürze, Vulkane, Stürme, Brände,

*) Wenn mein Hund einen größeren daherkommen sieht, so knurrt und bellt er trotzig herausfordernd, um sich selbst Mut zu machen, bis der größere ihm so nahe kommt, daß er es vorzieht, wegzulaufen; wenn er einen kleineren daherkommen sieht, so winselt er in vergnüglicher Ungeduld, und sucht herablassend und gönnerhaft mit ihm zu spielen.

Digitized by Google

Überschwemmungen, bewegte See usw. In allen diesen Fällen ist die Furcht vor den eventuellen Gefahren nur Mittel zum Innewerden der eigenen relativen Ohnmacht und der damit verknüpften Depression des Selbstgefühls; erst die letztere und die in ihr liegende Unlust ist das, worauf es ankommt, nicht die Furcht, durch welche sie vermittelt wird. Wo also z. B. die Überlegenheit des Objekts groß genug ist, um durch den Kontrast seiner Kraft mit derjenigen des Subjekts dem letzteren seine relative Ohnmacht anschaulich zu machen, da bedarf es nicht erst der Furcht, um die Depression des Selbstgefühls zu vermitteln. Es kommt dann allerdings in weit höherem Grade auf die Stimmung des Subjekts und auf seine Neigung zur Reflexion über den Kontrast an, und das Zustandekommen der Depression des Selbstgefühls wird weit unsicherer, als wenn die Furcht als Mittelglied eintritt. So werden z. B. viele einen kolossalen Berg oder ein mächtiges Bauwerk betrachten, ohne ihr Selbstgefühl durch den Kontrast der eigenen Kraft zu denjenigen Kräften, welche beide zustande gebracht haben, deprimiert zu fühlen; wer aber diese Reflexion anstellt, wird die Depression empfinden, auch ohne an die Gefahr des Einsturzes der beiden zu denken. Alle diese Gefühle können bei dem unbeteiligten Zuschauer durch den ästhetischen Schein des Gegenstandes auch als ästhetische Scheingefühle geweckt werden.

Die mitleidig-großmütige Herablassung und Gönnerschaft mag als Scheingefühl überwiegend angenehm sein, weil sie es schon als reales Gefühl ist; aber die Depression des Selbstgefühls, mag sie nun durch Scheu, Furcht und Angst oder durch den bloßen Vergleich und Kontrast vermittelt sein, kann nichts anderes als Unlust sein. Allerdings ist der Unlustcharakter des Gefühls gedämpft durch seine ästhetische Scheinhaftigkeit und seine Beziehung auf einen unrealen Schein, der selbst dann unreal ist, wenn er von einer Wirklichkeit erst durch den Beschauer abstrahiert wird; denn der ästhetische Schein kann uns weder als Gegner noch als Konkurrent gefährlich werden, und selbst wo die Gefahr der realen Situation hinter dem von ihr abstrahierten ästhetischen Schein steckt, muß sie samt der realen Furcht vor derselben vergessen sein, um der ästhetischen Auffassung und der ästhetischen Scheinfurcht Raum zu geben. Aber dafür fällt auch die Erhebung zu trotzigem Widerstande oder die Hoffnung auf Rettung durch Flucht als gegenstandslos hinweg, welche bei dem realen Gefühl ein Gegengewicht gegen die reale Depression des Selbstgefühls bietet. Das Untermächtige schmeichelt sich beim ästhetischen Beschauer ein, indem es als hilfsbedürftiges an seine Gönnerschaft und Großmut appelliert, und dieser pflegt eine Protektion durch Scheingefühle selten zu verweigern, die ihm ja gar nichts kostet und seinem Selbstgefühl eine unmittelbare ästhetische Scheinerhebung gewährt. Das Übermächtige dagegen ertrotzt sich vom Beschauer eine Anerkennung seiner Überlegenheit, die diesem immerhin etwas kostet, nämlich eine wenn auch nur scheinbare Depression seines Selbstgefühls. Das erstere wirkt *gewinnend*, das letztere *imponierend*; das Gewinnende aber erweckt ein reaktives Lustgefühl, das Imponierende ein reaktives Unlustgefühl. Bleiben wir bei den reaktiven Scheingefühlen stehen, so erklärt sich zwar, wie das gewinnende Untermächtige einen positiven ästhe-

Digitized by Google

tischen Wert erlangen kann, aber die ästhetische Bedeutung des imposanten Übermächtigen erscheint aus diesem Gesichtspunkt rein negativ, während dieselbe erfahrungsmäßig ebenfalls positiv ist, ja sogar von viel stärkerer Positivität als die des gewinnenden Untermächtigen. Die Übereinstimmung mit der Erfahrung tritt erst dann ein, wenn wir zu den reaktiven ästhetischen Scheingefühlen auch noch die sympathischen hinzunehmen.

Wenn ich mit einem realen Übermächtigen zu tun habe, das mich direkt oder indirekt bedroht oder gefährdet, so ist es psychologisch unmöglich, daß neben den reaktiven Gefühlen auch reale sympathische Gefühle auftauchen, weil beide sich widersprechen; wenn ich dagegen die Realität als ästhetischen Schein auffasse und von ihrer Realität abstrahiere, wenn ich die Gefahr, in der ich schwebe, über der ästhetischen Betrachtung dieses Scheins momentan vergesse, oder wenn ich es mit einem ästhetischen Schein ohne Realität zu tun habe, der mich gar nicht gefährden kann, so sind es nur konditionale reaktive Scheingefühle, welche in mir erregt werden, und mit diesen können sympathische Scheingefühle zusammenbestehen, ohne sich zu widersprechen. Je konditional furchtbarer ein Recke im ästhetischen Schein eines Kunstwerks dargestellt ist, desto lebhafter muß der Beschauer mit ihm sympathisieren und sein kraftstrotzendes Selbstgefühl mitgenießen; je erschütternder die Gewalt eines großartigen Naturereignisses dem selbstvergessenen Zuschauer auf die Seele fällt, desto inniger wird er mit der sich offenbarenden Naturkraft sympathisieren.

Wir haben im ersten Kapitel gesehen, daß es im Wesen der ästhetischen Auffassung liegt, die durch das Objekt erregten ästhetischen Scheingefühle (sowohl unmittelbar die sympathischen als auch mittelbar die reaktiven) in den ästhetischen Schein hinauszuprojizieren und das Ich im Objekt aufgehen zu lassen, und daß diese Identifikation des Subjekts mit dem Objekt die sympathischen Scheingefühle um vieles intensiver und lebhafter macht. Wir haben deshalb nicht nötig, hier noch besonders darauf einzugehen und können uns mit dem Hinweis darauf begnügen, daß auch den Naturkräften durch die ästhetische Auffassung Leben, Individualität und Gefühl in einem Maße geliehen wird, wie es ihnen tatsächlich nicht zukommt. Insofern nun das Objekt ein übermächtiges, imposantes ist, wirkt die Identifikation des Subjekts mit demselben als eine das Subjekt über sein reales Kraftniveau ästhetisch hinaushebende, und führt es zum ästhetischen Genießen einer Scheinkraft, die tatsächlich nicht die seine ist, aber momentan wie die seinige von ihm empfunden wird. So wird das Übermächtige, das im ersten Moment der ästhetischen Auffassung nur ein Imponierendes war, im zweiten Moment der ästhetischen Auffassung zu einem *Erhebenden*, d. h. das Subjekt über sich selbst Hinaushebenden; der scheinbaren Depression des Selbstgefühls im ersten Moment folgt eine scheinbare Erhöhung desselben im zweiten. Die Lust dieser Erhöhung des Selbstgefühls überwiegt bei weitem die Unlust der anfänglichen Depression, weil mit der vollzogenen Identifikation von Subjekt und Objekt die Depression verschwindet und die Erhebung allein übrigbleibt; die Depression ist also nur der Ausgangspunkt dieses ästhetischen Prozesses, der sofort zur Überwindung der Unlust führt. Als ganz allein bestehende ist die Unlust der Depression wirklich nur einen

Digitized by Google

Augenblick im Bewußtsein; aber da ihre Überwindung keine augenblickliche ist, sondern eine gewisse Zeit beansprucht, so besteht sie auch in dieser Zeit mit abnehmender Stärke fort, indem sie mehr und mehr von der stetig anwachsenden Lust der Erhebung überwunden wird. Erst mit vollzogener Identifikation ist dieser Prozeß auf seinem Höhenpunkt angelangt, auf welchem die Unlust der Depression gleich Null, und die Lust der Erhebung zum Maximum geworden ist; sowie aber dieses Lustgefühl ermüdet, springt sofort wieder das Bewußtsein der Nichtidentität von Subjekt und Objekt hervor und mit ihm von neuem die Unlust der Depression, nun aber schon gebrochen durch die Erfahrung, daß sie bereits einmal ihre Unstichhaltigkeit und ihre Prädestination zum Aufgehobenwerden erwiesen hat.

Die Depression des ersten Moments hängt nur von der Übermächtigkeit des Objekts ab, sei es, daß dieselbe das Subjekt konditional bedroht, sei es, daß sie seine Eigenkraft durch den bloßen Kontrast als untermächtig erscheinen läßt; jedenfalls ist sie unabhängig davon, ob das Objekt ästhetisch positiv oder negativ, oder indifferent ist und wirkt. Die Erhebung des zweiten Moments dagegen hängt nicht bloß von der Übermächtigkeit allein ab, sondern auch wesentlich davon, daß eine Scheinidentifikation von Subjekt und Objekt zustande kommt, und diese ist wieder dadurch bedingt, daß das Objekt ästhetisch positiv ist und als solches vom Subjekt empfunden wird; denn ein ästhetisch negatives oder indifferentes Objekt wird das Subjekt seinen Unterschied von ihm niemals vergessen lassen, sondern im ersteren Falle sogar durch Abstoßung recht zum Bewußtsein bringen. Das Übermächtige wirkt also imponierend bloß durch seine sinnlich scheinhafte Übermacht, gleichviel ob es sonst schön, häßlich oder unschön ist; das Imponierende wirkt aber erhebend nur unter der Bedingung, daß es weder unästhetisch häßlich, noch unschön, sondern schön ist und als schöner Schein das Subjekt in sich aufsaugt. Das rohe, brutale, plumpe, ungeschlachte, monströse, gemeine, widrige oder gar abscheuliche Übermächtige kann wohl imponierend, aber als häßlich Imposantes nicht erhebend wirken; dagegen wirkt das seiner selbst mächtige, wohlgebildete, edle, großartige, würdige und majestätische Übermächtige imponierend und erhebend zugleich. Was erhebend wirkt, können wir erhaben im weiteren Sinne des Wortes nennen und demgemäß das Erhabene definieren als das schöne Imposante oder das imposant Schöne, wobei imposant das Übermächtige von imponierender Wirkung bedeutet.

c) Das Anmutige

Werfen wir nun einen Blick auf das gewinnende Untermächtige, so bedarf es hier zwar keiner Überwindung einer Depression des Selbstgefühls, wohl aber bedarf es einer bestimmten Beschaffenheit des Objekts, damit nicht Mitleid und großmütige Gönnerschaft durch eine Verachtung aufgewogen oder gar überwogen werde, welche es nicht der Mühe wert hält, sich zur Förderung des Schwachen herabzulassen, und es statt dessen seinem hoffnungslosen Schicksal überläßt. Das Ohnmächtige als solches hat kein Recht zu existieren, und es vollzieht sich an ihm nur die immanente Gerechtigkeit des logischen Prozesses, wenn es dem Untergang, den es verdient, auch ver-

Digitized by Google

fällt; es muß außer der negativen Eigenschaft der Unkräftigkeit auch noch positive Eigenschaften, die der Erhaltung wert sind, besitzen, wenn es dazu verlocken soll, seine Erhaltung zu fördern. Es muß nicht bloß mitleidswürdig, sondern auch liebenswürdig sein, wenn es die Kräfte anderer als Ersatz der ihm fehlenden eigenen Kräfte gewinnen will; um aber liebenswürdig zu sein, muß es positive Eigenschaften besitzen, die ihm trotz seiner Untermächtigkeit einen Wert verleihen. Das bloß Untermächtige ist in weit höherem Grade häßlich als das Übermächtige, weil ein Übermaß von Schwäche weit mehr dem Lebenszweck zuwiderläuft als ein gleiches Übermaß von Kraft; es bedarf deshalb auch in weit höherem Grade der formalen Schönheit als das Übermächtige, um seiner Häßlichkeit aus dem Defekt der Kraft ein Gegengewicht zu bieten, und in seiner Schwäche und Kleinheit wenigstens niedlich zu sein. Diese formale Schönheit ist zugleich eine der Eigenschaften, in denen die Liebenswürdigkeit zu suchen ist, und zwar eine, die nicht ganz fehlen darf, wenngleich sie in der Wirklichkeit keineswegs der wichtigste Bestandteil der Liebenswürdigkeit ist. Wenn aber in der Wirklichkeit die Schönheit des Untermächtigen nur als Moment seiner Liebenswürdigkeit praktisch in Betracht kommt, so hat dieselbe im ästhetischen Schein außer dieser indirekten Bedeutung noch eine direkte, und nur insoweit wirkt die Unentbehrlichkeit der Liebenswürdigkeit für das Untermächtige auf die unmittelbar geforderte Schönheit desselben zurück, als diejenige Art der Schönheit hier auch in ästhetischer Hinsicht den Vorzug erzählt, welche als Ausdruck oder Symptom der Liebenswürdigkeit ihres Besitzers gilt.

Indem das Untermächtige der Kraft ermangelt, welche bei tierischen Organismen wesentlich Muskelkraft ist, muß die Masse und das Gewicht seiner Muskeln geringer sein als bei einem Individuum von normaler Kraft; ist alsdann die organische Korrelation gewahrt, so müssen auch die Knochen, die dem Muskelsystem die Ansatzpunkte bieten, entsprechend schwächer gebildet sein. Damit sinkt aber das gesamte Körpergewicht bei gleicher Körpergröße, und dadurch verringert sich die Last, welche vom Muskelsystem bewegt werden muß. Indem so das Untermächtige schlanker und leichter ist als das Normale, gewinnt es in bezug auf die Bewegungen des eigenen Körpers sogar einen gewissen Vorsprung; es entfaltet größere Flinkheit, Schnelligkeit, Beweglichkeit, Agilität, Biegsamkeit, Gelenkigkeit, Leichtigkeit und Gewandtheit als das Übermächtige, das stets in Gefahr schwebt, plump und schwerfällig zu werden. Dieser Unterschied tritt noch schärfer hervor, wenn auch die Körperhöhe zugleich abnimmt, weil dann das Gewicht des Körpers proportional der dritten Potenz der linearen Größe sinkt, während die Muskelkraft nur proportional der zweiten Potenz der linearen Größe abnimmt. Das untermäßige Untermächtige kann in seiner Haltung und seinen Bewegungen viel graziöser sein als das übermäßige Übermächtige; diese Bewegungsgrazie ist schon wieder ein wesentlicher Bestandteil derjenigen Schönheit, welche zur Liebenswürdigkeit gehört. Das Untermäßige, das nicht nur formale Schönheit der Verhältnisse, sondern auch Bewegungsgrazie in hervorstehendem Maße entwickelt, ist nicht mehr bloß niedlich, sondern schon zierlich zu nennen.

Digitized by Google

Über diese Eigenschaften des bloß lebendig Schönen hinaus ruht nun aber die Liebenswürdigkeit auf seelischen Eigenschaften des Charakters und Gemüts, welche ihren physiognomisch mimischen Ausdruck finden. Es ist hier nicht von derjenigen Liebe die Rede, welche durch das imponierende Übermächtige in Schutz und Anlehnung suchenden Seelen geweckt wird, sondern von derjenigen Liebe, welche in selbständigen, d. h. eine zur Selbstbehauptung genügende Kraft besitzenden Individuen durch die Begegnung mit schwächeren, schutzbedürftigen geweckt wird. Da scheint denn die wichtigste seelische Eigenschaft die Fähigkeit und Willigkeit zur Anpassung und Anbequemung, die Bereitschaft zur Unterordnung des eigenen Willens unter denjenigen des Beschützers, die opferwillige Hingebung an den befreundeten Starken und die freudige Dankbarkeit, welche sich bemüht, die empfangene Lebensförderung durch Erheiterung und Verschönerung des Lebens und Eingehen auf alle Wünsche des Gebieters zu vergelten. Die Gesamtheit der Symptome der körperlichen Erscheinung und des Stimmgebrauchs, welche diese seelischen Dispositionen zum unwillkürlichen aber instinktiv verständlichen Ausdruck bringen, heißt *seelische Anmut*; ihr Gipfel ist die Holdseligkeit oder die Einheit der auf den anderen gerichteten Huld und der in sich beruhenden Seligkeit oder idealen Heiterkeit des Gemüts. Insofern diese Liebenswürdigkeit und Holdseligkeit nur auf Grundlage einer wesentlich ungetrübten individuellen Harmonie der Triebe, Vermögen und Neigungen zustande kommen kann, und letztere mit dem Ausdruck „schöne Seele" bezeichnet wird, kann man wohl auch sagen, daß seelische Anmut in höheren Graden das Vorhandensein einer „schönen Seele" voraussetzt; aber man darf nicht die Anmut als Erscheinung der schönen Seele definieren, weil damit die passive Bedingung an Stelle der aktiven Ursache gesetzt würde.

Die seelische Anmut und die körperliche Anmut der Bewegungsgrazie kann man unter Anmut im weiteren Sinne zusammenfassen, muß aber dessen eingedenk bleiben, daß beide verschiedenen Stufen des Schönen (dem individuell Schönen und dem lebendig Schönen) angehören. Die seelische Anmut kann man eine geistige Schmiegsamkeit (des Gemüts und Charakters nennen), wie man die Bewegungsgrazie als eine körperliche Schmiegsamkeit bezeichnen kann; wie aber die körperliche Schmiegsamkeit eine gewisse Schlankheit, Feinheit und Kleinheit der Glieder verlangt, so setzt die geistige Schmiegsamkeit irgendwelche Schwäche und Hilfsbedürftigkeit voraus, wenn sie nicht als widerspruchsvolles Verhalten abstoßen soll (Herakles bei Omphale).

Die seelische Anmut ist unbedingt das entscheidende Moment in der Liebenswürdigkeit; sie kann auch bei gänzlichem Mangel formaler Schönheit die mächtigste Liebe erregen, während die größte formale Schönheit ohne sie zwar im ersten Augenblick frappiert, dann aber je länger desto erkältender wirkt. Aller Liebreiz von allgemeingültiger Bedeutung ruht auf seelischer Anmut; die sanfte träumerische Melancholie gehört nur in dem Maße dazu, als sie in Anmut getaucht, d. h. als Gegengewicht und seelische Vertiefung in der idealen Heiterkeit aufgehoben ist, und die Schalkhaftigkeit, das neckische Fliehen und Sichfindenlassen nur in dem Maße, als es ein an-

Digitized by Google

mutiges Spiel bleibt. Alle Anmut bleibt nur insoweit wahre Anmut, als sie ungesucht, unwillkürlich und spontan hervortritt; die absichtliche Nachahmung der Anmut hört um so mehr auf, es zu sein, je berechnender und raffinierter es dabei auf den Effekt angelegt ist. Wie die bewußte, gesuchte Bewegungsgrazie in gezierte Affektation und Geckenhaftigkeit, so schlägt die gesuchte seelische Anmut in Koketterie um, die nur insoweit überhaupt erträglich bleibt, als sie unvollständig ist, d. h. als ein von der Absicht und Berechnung noch unzerfressener Rest unbewußter seelischer Anmut ihr zugrunde liegt. Wie alle Anmut unwillkürliche Äußerung der liebenswürdigen Seelenregungen sein muß, so ist alles Unwillkürliche oder Naive schon um seiner Naivität willen mehr oder weniger anmutig.

Alles hier über Liebenswürdigkeit Gesagte hat eine ganz allgemeine Geltung und ist nicht bloß auf das Gebiet der geschlechtlichen Liebe beschränkt, wenngleich es auch hier die Hauptsache an der Liebenswürdigkeit des „schwachen Geschlechts" ausmacht, das nur um seiner Anmut willen das „schöne Geschlecht" heißt. Es gilt in besonderem Grade von dem Verhältnis Erwachsener zu Kindern, und um so mehr, je kleiner, je ohnmächtiger und je naiver die Kinder noch sind; es gilt aber auch von dem Verhältnis zwischen Menschen und kleinen Tieren (z. B. zahmen, kleinen Vögeln), insbesondere jungen Tieren und deren naiv-zutraulichem, zierlich einschmeichelndem Benehmen; es gilt endlich von dem Verhältnis größerer und stärkerer Tiere zu kleinen schwachen, oder erwachsener Tiere zu hilflosen Jungen derselben Art oder auch fremder Arten und Ordnungen. Selbst die Raubtiernatur der Katze verleugnet sich bisweilen gegenüber jungen Ratten, Mäusen und Kaninchen, so daß sie die Stelle der Pflegemutter an denselben vertritt, und einen kleinen unflüggen Vogel braucht man nur ins Gesträuch zu setzen, damit Vögel der verschiedensten Arten herbei kommen und dem piependen Futter zutragen.

Die Liebenswürdigkeit ist nicht nur eine Eigenschaft lebender Wesen, denn die Liebe erstreckt sich auch auf leblose Dinge, und auch da sind es dieselben Eigenschaften, welche Zuneigung und Anhänglichkeit erwecken: Hingebung und Heiterkeit, oder Anpassungsbereitschaft und Behaglichkeit. So ist z. B. eine Gegend anmutig oder lieblich, wenn sie den Bedürfnissen des Menschen entgegenkommt und Befriedigung gewährt und dabei Frieden und Heiterkeit zu atmen scheint; die großartige, unwirtliche Gebirgslandschaft und die schaurige, unfruchtbare Einöde können nur beschränkten Berufsarten zur Heimat dienen, während sich die übrigen Menschen nicht heimisch in ihnen fühlen können. Ein sanft gewellter Boden, der die Spuren menschlicher Bebauung zeigt, eine fruchtbare Verteilung der Wasserläufe, eine allen Bedürfnissen Rechnung tragende Abwechselung von Feld, Wiese, Wald und Garten, ein weder wolkenloser noch ganz bedeckter Himmel, der weder Sonnenbrand fürchten und Regen vermissen, noch die nötige Licht- und Wärmestrahlung entbehren läßt, ein wechselvolles Spiel von Licht und Schatten, wie es durchbrochenem leichten Gewölk entspricht, das alles ist es, was eine Landschaft anmutig erscheinen läßt. Das Entgegenkommende, Schmiegsame, Sanfte der landschaftlichen Natur ist dabei noch objektiv, das Heitere, Behagliche, Friedliche derselben ist dagegen bereits subjektive Hin-

Digitized by Google

eintragung, deren relative Berechtigung oben besprochen wurde. Eine solche liebliche Landschaft oder ihre besonderen Teile kann man nur anmutig, nicht graziös nennen, weil es bloß die seelische Anmut, nicht die Bewegungsgrazie ist, wodurch sie ästhetisch anspricht.

Die Hineintragung spielt gerade bei dem Anmutigen eine große Rolle, sowohl bei der seelischen Anmut als auch bei der Bewegungsgrazie. Die Dichter schreiben der Lotosblume sanften träumerischen Frieden, ahnungsvolles Sehnen und hingebende Erwartung, dem Vergißmeinnicht Bescheidenheit, dem Veilchen Demut zu, und die anmutige Lieblichkeit der Blumenwelt beruht, soweit sie seelischer Art ist, wesentlich auf solchen Hineintragungen. Wir finden aber auch Bewegungsgrazie in dem Schwanken der Zweige im Winde, zumal wenn es die Zweige eines zierlichen schlanken Baumes, wie der Akazie, Weide oder Birke sind, in dem Wogen eines Kornfelds, in dem Hüpfen des Wasserfalls oder Springbrunnens, ja sogar in dem geschlängelten Bach des Tales, dessen Windungen wir wie einen silbernen Faden vom Berge aus mit dem Blick verfolgen. Und doch ist das Schwanken der Zweige im Winde keine lebendige Bewegung, sondern eine rein passive Funktion, die aus der zeitlich ungleichen Stärke des Windes und der Elastizität der Zweige, Zweigchen und Blattstiele entspringt, kann also auf das Prädikat aktiver Zweckmäßigkeit rein objektiv genommen gar keinen Anspruch machen. Dasselbe gilt für die übrigen Beispiele, und der geschlängelte Bach ist sogar, als Gesamtform betrachtet, nicht einmal mehr etwas Bewegtes, sondern eine ruhende Form, innerhalb deren der Stoff sich bewegt, so daß der Begriff der Bewegung selbst erst von dem Stoff auf die Form übertragen werden muß, um die ruhende als bewegte anschauen zu können.

Alle Gefühle, welche als reale von der Wirklichkeit in Beteiligten erregt werden, können und müssen als ästhetische Scheingefühle vom ästhetischen Schein im unbeteiligten ästhetischen Subjekt erregt werden. Während aber die Wirklichkeit im Beteiligten die reaktiven Gefühle so lebhaft erregt, daß für die sympathischen Gefühle kaum noch Raum übrigbleibt, gestattet der ästhetische Schein, die sympathischen Scheingefühle mit den reaktiven bis zu einem gewissen Grade zu vereinigen. Der Wirklichkeit gegenüber findet wohl das Mitleid mit der Schwäche als sympathischer Ausgangspunkt der Gefühlsbewegung Platz, aber es kann sich um so weniger behaupten, je mehr die Anmut aus diesem Prozeß als Resultat hervorspringt; will trotzdem der Beteiligte sich in die Gefühlsweise des ihm begegnenden Objekts sympathisch hineinfühlen, so muß er schon seine reaktive Stellung gegen dasselbe als Beteiligter vergessen, also von der Wirklichkeit abstrahieren, d. h. von der realistischen Auffassung zur ästhetischen hinübertreten. Erst die letztere ermöglicht ihm diejenige Selbstversetzung ins Objekt hinein, diejenige Identifikation von Subjekt und Objekt, in welcher er ganz in und mit dem Objekt fühlt.

Ist nun das Untermächtige nur ein relativ untermächtiges und nicht ein schlechthin ohnmächtiges, so kann der Mangel an Kraft sehr wohl durch einen Überschuß an Gewandtheit ersetzt und im Durchschnitt ausgeglichen werden; für gewisse Aufgaben des Lebens wird sogar ein Übergewicht dar-

Digitized by Google

aus erwachsen, während für andere der minder Starke im Nachteil bleibt. In ähnlicher Weise wird ein Minus an unmittelbarer Selbstbehauptungskraft durch ein Plus an Liebenswürdigkeit ersetzt; denn die Liebenswürdigkeit ist auch eine Macht, indem sie die Kräfte vieler in ihren Dienst stellt und die Feindseligkeit wie die Mißgunst entwaffnet. Nur der rohen, brutalen Kraft gegenüber ist die seelische Anmut machtlos; je selbstmächtiger aber die Kraft der Starken wird, desto mehr drängt sie sich danach, der Holdseligkeit dienend zu huldigen, desto mehr schämt sie sich der Schonungslosigkeit gegen die Schwäche. So wird die seelische Anmut unter Umständen zu einer Macht, die über alle anderen Mächte triumphiert, und wenn sie auch in vielen Lebenslagen das mangelnde Vermögen unmittelbarer Selbstbehauptung drückend empfinden muß, so vollzieht sich doch auch hier im Durchschnitt ein Ausgleich.

Damit hört aber auch die Möglichkeit der Herablassung auf; in der Huldigung vor der Holdseligkeit liegt vielmehr die Anerkennung, daß das Anmutige in gewisser Hinsicht höher steht als das Anmutlose und bestimmt ist, dasselbe hinanzuziehen. So ist die ästhetische Selbstversetzung des Ich imstande, in dem Anmutigen eine Befriedigung anderer Art mitzugenießen, zu fühlen, daß Geben (nämlich das Geben des reaktiven Liebesgefühls durch das Liebenswürdige) seliger ist als Nehmen, und noch dazu diese Überlegenheit wissend mitzufühlen, welche das rein Anmutige nur bewußtlos ahnend besitzt. Neben diesem sympathischen Mitgenuß der inneren seligen Heiterkeit des Anmutigen bleibt aber doch immer noch das reaktive Gefühl der großmütigen Gönnerschaft mit der Schwäche bestehen, und beide ergänzen einander zu dem ästhetischen Gefühl des Anmutigen.

d) Der Gegensatz des Erhabenen

Hiermit wird es klargelegt sein, daß das Erhabene in dem oben entwickelten weiteren Sinne des Worts und *das Anmutige als Einheit des Graziösen und seelisch Anmutigen* Gegensatzbegriffe sind. Das Erhabene gehört dem Ernsten, das Anmutige dem Heitern an; das eine stößt ab, indem es sich isoliert, das andere zieht an, indem es sich hingibt, das eine deprimiert, indem es imponiert, das andere erquickt, indem es zur Herablassung einladet; das eine siegt durch seine Stärke und läßt den Überwundenen an seinem Siege teilnehmen, das andere verwandelt seine Niederlage in Sieg, indem es aus seiner Schwäche seine wahre Macht schöpft. Beide heben von entgegengesetzten Ausgangspunkten an und münden bei entgegengesetzten Resultaten. Dagegen verläuft der Prozeß bei beiden nicht symmetrisch entgegengesetzt, weil die Verschiedenheit der psychologischen Bedingungen zu Modifikationen führt. —

Es bedarf kaum noch des Hinweises darauf, daß es nicht richtig sein kann, den Gegensatz des Erhabenen als das *Reizende* zu bestimmen. Unter dem Reizenden ist etwas zu verstehen, das energische reaktive Gefühle irgendwelcher Art auslöst; so verstanden, fällt sowohl das Erhabene wie das Anmutige teilweise unter diesen Begriff, nämlich sofern ersteres ein Furchtreizendes, letzteres ein Liebreizendes ist. Wir haben aber bereits darauf

Digitized by Google

aufmerksam gemacht, daß die Furchterregung wohl eines der Mittel zur Anerkennung der Überlegenheit und Übermächtigkeit des Objekts, aber durchaus kein unentbehrliches und unersetzliches Mittel zu dieser Anerkennung und der auf ihr beruhenden Imposantheit ist. Ebenso haben wir gesehen, daß die Liebenswürdigkeit, die Lieblichkeit oder der Liebreiz nur die Grundlage der einen, allerdings wichtigeren Seite des Anmutigen, nämlich des seelisch Anmutigen ist, während die Bewegungsgrazie unmittelbar auf der aktiven Zweckmäßigkeit beruht und nur mittelbar als körperliche Begleiterscheinung in den Dienst des seelisch Anmutigen treten kann. Der Begriff des Reizenden wird also einerseits von den Begriffen des Erhabenen und Anmutigen überragt; andererseits ist er viel weiter als jene und umspannt z. B. die höheren Grade des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen, das individuell, idiosynkratisch und pathologisch zur Furcht und Liebe Reizende, das Widrige, Ekelhafte usw. mit, was alles weder unter den Begriff des Erhabenen noch unter den des Anmutigen fällt.

Es ist ein irreleitender Sprachgebrauch, wenn man mit dem Reizenden vorzugsweise das Liebreizende bezeichnet und, dieses mit dem Anmutigen identifizierend, dazu gelangt, es als Gegensatz des Erhabenen hinzustellen. Man übersieht dabei, daß selbst das seelisch Anmutige nur auf dem Ausdruck einer ganz bestimmten *Art* von seelischer Liebenswürdigkeit beruht (Hingebung und Heiterkeit), und daß es noch eine Menge anderer Bestandteile des Liebreizes gibt, welche als sinnliche oder als idiopathisch wirkende nicht unter den Begriff des Anmutigen und damit außerhalb des Gegensatzes zum Erhabenen fallen. Überhaupt haftet dem Reizenden allzusehr die Beziehung auf die sinnliche und geistige Realität an, als daß es zu einer ästhetischen Kategorie geeignet sein könnte; wenn man auch noch so sehr vor allem realen Interesse an der Realität des Reizenden warnt, so schleicht sich der Rückfall in ein solches durch die dem Reizenden unwillkürlich anhaftende Bedeutung doch immer wieder ein und verfälscht den ästhetischen Charakter der Untersuchung. —

Ebensowenig wie das Reizende kann das *Rührende* als Gegensatz des Erhabenen gelten. Während das Reizende im ästhetischen Sinne ein Objekt ist, das ästhetische Scheingefühle von einer gewissen Energie oder intensiven *Quantität* auslöst, ist das Rührende ein Objekt, das ästhetische Scheingefühle von einer gewissen *Qualität* auslöst, nämlich von einer weichen, schmelzenden Beschaffenheit. Das Rührende von sehr geringem Intensitätsgrade ist noch nicht reizend zu nennen, oder wenn man doch von dem Rührungsreiz bei ihm sprechen will, so ist sein Reiz ein Minimum; das Rührende fällt aber um so entschiedener unter den Begriff des Reizenden, je energischer es zur Rührung reizt. Das Weiche hat seinen Gegensatz im Harten, das Schmelzende im Starren, das Süße im Herben, das Milde im Strengen. Nun *kann* zwar das Erhabene hart, starr, herb und streng sein, aber es *braucht* dies nicht zu sein; insbesondere das geistig Erhabene kann diese Beschränkungen sehr wohl überwinden und gerade darin seine Überlegenheit bekunden. Zur Erhabenheit eines Weltweisen wie Nathan gehört wesentlich die duldsame Milde, und die buddhistischen Heiligen predigen es laut und deutlich, daß intoleranter Fanatis-

Digitized by Google

mus, Bekehrungswut und inquisitorischer Grimm kein notwendiges Zubehör religiöser Erhabenheit ist. Die Erhabenheit der sittlichen und religiösen Gesinnung bewährt sich am herrlichsten in der sanften Ergebenheit des Duldens und Liebens und in den Süßigkeiten der religiösen Ekstase und des Martyriums, und die pietistische Blut- und Wundentheologie eines Zinzendorf sucht den Gipfel der religiösen Erhabenheit gerade in den schmelzenden Affekten. Auch auf dem Gebiet der patriotischen Gefühle gibt es eine erhabene Rührung, und in der Großmut begegnen wir einem Affekt, der ebensowohl rührend wie erhaben und beides in einem ist. Das Rührende greift also ebenso wie das Reizende über das Erhabene über, wenngleich das Erhabene häufiger hart, starr, herb und streng, als weich, schmelzend, süß und milde sein wird. — Andererseits gibt es vieles Anmutige, das als solches im Gegensatz zum Erhabenen steht und doch nicht rührend wirkt, räumlich die seelenlose Grazie einerseits und die heitere und lustige seelische Anmut andererseits. Das Herbstrenge, Rührende und Lustigheitere bilden eine Einteilung der ästhetischen Objekte nach ganz anderen Gesichtspunkten als das Erhabene, einfach Schöne und Anmutige. Beide Einteilungsarten scheinen streckenweise parallel zu gehen, während sie in der Hauptsache sich durchschneiden und kreuzen. Beide haben eine unleugbare ästhetische Bedeutung, aber nur die erstere hat bisher zur Ausscheidung fester ästhetischer Kategorien geführt. Wer das Erhabene in dem extensiv Übermäßigen findet, der wird den Gegensatz desselben in dem extensiv Untermäßigen, dem Hübsch-Kleinen oder Niedlichen suchen müssen. Wer das Erhabene in dem Gewaltigen, im Sinne des mechanischen Moments der bewegten Masse findet, der wird dessen Gegensatz in der Kleinheit der bewegten Maße, in der Steigerung der Geschwindigkeit auf Kosten der Masse und in der erhöhten Leichtigkeit der Bewegung, d. h. im Zierlichen suchen müssen. Aber wer diese Bestimmungen nur als untergeordnete Momente am Erhabenen kennen und dieses in der innerlichen Übermacht der Intensität, nicht bloß der physischen, sondern auch der seelischen Kräfte, finden gelernt hat, der wird auch einen Gegensatz suchen müssen, der ebenso wie das Erhabene selbst in das seelische Gebiet eingreift. Das Untermächtige, das niedlich, d. h. trotz seiner Kleinheit und Schwäche wohlgebildet oder formalschön ist, kann darum noch der Anmut in *jedem* Sinne entbehren; das Untermächtige, das nicht bloß niedlich, sondern auch zierlich, d. h. graziös in seinen Bewegungen ist, kann darum immer noch der *seelischen* Anmut gänzlich ermangeln. Erst dasjenige Anmutige, das seelische Anmut und Grazie in sich vereint, kann ein Gegensatz des geistig Erhabenen sein, kann dann aber auch als Anmutiges charakteristisch schön sein bei einem Minimum von formaler (mathematischer und gattungsmäßiger) Schönheit.

e) Das Erhabene im engeren, eminenten Sinne und seine ästhetische Gegensatzlosigkeit

Nun ist aber der Begriff des Erhabenen mit der Definition, die wir für denselben im weiteren Sinne gefunden haben, keineswegs erschöpft. Im Gegenteil, viele Ästhetiker sprechen dem Kolossalen, Riesigen, Gewaltigen,

Digitized by Google

Imposanten die Erhabenheit ab, solange seine Übermächtigkeit eine bloß relative, seine Überlegenheit eine noch der Schätzung und Bemessung unterworfene ist. Da indessen auch das Imposante von übersehbarer Überlegenheit tatsächlich schon erhebend wirkt, und der Prozeß bei dieser erhebenden Wirkung wesentlich derselbe ist wie bei dem Imposanten von unübersehbarer, unabschätzbarer und darum absolut scheinender Überlegenheit, so habe ich zwischen einem Begriff des Erhabenen im weiteren Sinne und einem solchen im engeren Sinne unterscheiden zu sollen geglaubt. Das Erhabene im weiteren Sinne erreicht nämlich den Gipfel seiner imponierenden und erhebenden Wirkung da, wo die Überlegenheit seiner Macht und Kraft über diejenige des Beschauers zu groß wird, um noch durch die Anschauung meßbar zu sein, d. h. unermeßlich wird; die unermeßliche Überlegenheit erscheint der Anschauung als eine unbedingte, absolute Überlegenheit, wenngleich das Denken immer noch ihrer Relativität sicher sein mag, und damit wird das Erhabene zum unermeßlich Erhabenen oder zum Erhabenen im eminenten Sinne des Worts.

Während das Erhabene im weiteren Sinne des Worts an dem Anmutigen seinen ästhetischen Gegensatz hat, fehlt dem Erhabenen im eminenten Sinne des Worts der entsprechende Gegensatz auf ästhetischem Gebiet. Dem unermeßlich Übermächtigen müßte das unermeßlich Untermächtige gegenüberstehen; während aber ersteres Gegenstand der ästhetischen Auffassung ist, kann letzteres dies nicht sein und scheidet deshalb aus dem ästhetischen Gebiet aus. Der Gedanke kann organische Individuen von sinnlich unwahrnehmbarer Kleinheit und Schwäche perzipieren; sobald man aber versucht, dieselben in den Kreis der Anschauung zu ziehen (z. B. durch das Mikroskop), so empfängt man den ästhetischen Schein von Ungeheuern mit den riesigsten Kraftäußerungen, nicht mehr denjenigen von unermeßlich kleinen und schwachen Wesen. Die Gedankenphantasie mag die Blütenkelche mit unendlich kleinen und schwachen Geisterchen (Elfen, Wichtchen) bevölkern, aber sie muß dieselben ausdrücklich als unsichtbar klein und ihre Stimmchen als unhörbar fein vorstellen; sollen dieselben auch nur in den anschaulichen Phantasieschein der Dichtkunst Eingang finden, so muß ihnen die Fähigkeit beigelegt werden, eine menschenähnliche, zwar immer noch winzige aber doch sichtbare Gestalt anzunehmen. In dieser Metamorphose ad hoc mögen sie niedlich, zierlich, anmutig usw. vorgestellt werden, aber doch nur, weil sie in derselben eben nicht unermeßlich untermächtig, sondern nur relativ klein und schwach vorgestellt werden; sobald man von einer solchen Metamorphose ad hoc (d. h. für den Verkehr mit Menschen) abstrahiert und sie als unermeßlich schwach und klein denkt, tritt auch ihre Unsichtbarkeit und Unhörbarkeit wieder ein, durch welche sie ästhetisch unqualifizierbar werden. Da sich nun in der neueren Ästhetik mit Recht die Ansicht mehr und mehr Bahn gebrochen hat, daß das Niedliche, Zierliche und Anmutige der Gegensatz des Erhabenen sei, diese Behauptung aber auf das ästhetisch gegenstandslose Erhabene im eminenten Sinne keine Anwendung finden kann, so wird man darin einen Grund mehr sehen dürfen, die Bezeichnung des Erhabenen im weiteren Sinne auch dem ermeßlich Imposanten nicht vorzuenthalten.

Digitized by Google

2. Das Erhabene und Anmutige auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen

a) Die niederen Konkretionsstufen

Wir haben nunmehr unsern Blick darauf zu richten, wie das Erhabene (im weiteren wie im engeren Sinne) und daneben das Anmutige sich auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen darstellt.

Auf der Vorstufe des sinnlich Angenehmen stellt das Übermächtige sich als hervorstechende Eindringlichkeit des sinnlichen Reizes dar; im Augenschein ist es das Strahlende, Blendende, Glänzende des Lichts und das Grelle, Glühende der Farbe, im Ohrenschein das Dröhnende, Schmetternde, Scharfe und Schneidende des Tons, was den Sinnen imponiert. Das Blendende entsteht durch starke Leuchtkraft der Lichtquellen und starkes Reflexions- und Dispersionsvermögen der beleuchteten Flächen, das Glänzende durch Übereinanderlagerung der Wahrnehmungsbilder der dispergierenden Oberfläche und des Spiegelbildes der Lichtquelle, das Grelle und Glühende durch starke Leuchtkraft, hohen Sättigungsgrad und möglichste Reinheit der Farben; das Dröhnende und Schmetternde des Tons entsteht durch das Durchschlagen der Zungen oder Lippenränder, wobei sich unvollkommene tiefere Töne auf den Grundton auflagern, das Scharfe und Durchdringende des Klanges durch Auflagern höherer, namentlich ungerader Obertöne auf den Grundton und dessen niedere Obertöne. Wie das sinnlich Angenehme überhaupt ästhetisch wertlos ist, wofern es nicht zum Ausdruck eines inhaltlich Schönen dient, so auch das intensiv Reizende der Sinnesempfindungen; sofern letzteres aber als Ausdrucksmittel dient, ist es das Prächtige. Wie das Prächtige die minder brechbare Seite des Spektrums, oder die warmen Farben, bevorzugt, so das Anmutige die stärker brechbare Seite des Spektrums oder die kalten Farben in hellen aber nicht zu grellen Tönen und in harmonischen, in sich befriedigten Zusammenstellungen. Das Anmutige hat grelle Aufdringlichkeit und scharfe Kontraste ebenso zu vermeiden, wie alle Düsterkeit, damit der Eindruck einer in sich befriedigten, behaglichen Heiterkeit erzielt wird. Im Ohrenschein entspricht dem Erhabenen ein nachdrückliches Beharren der Eindrücke, das ihre Eindringlichkeit erhöht*), dem Anmutigen ein rascherer Wechsel, der auf Leichtigkeit der Bewegung und tändelnde Spielseligkeit deutet. Das Erhabene im eminenten Sinne findet im sinnlich Angenehmen keinen Platz.

Auf der Stufe des mathematisch Gefälligen kann von dem Erhabenen nur im uneigentlichen Sinne die Rede sein; denn alles was extensiv erhaben durch seine übermäßige Größe zu sein scheint, ist es doch tatsächlich nur durch unvermerkte Hineintragung des dynamisch Übermächtigen. Der Turm oder Berg erscheint durch seine Höhe nur darum erhaben, weil uns die Kraft imponiert, welche nötig war, ihn aufzutürmen oder aus der Ebene emporzuheben, die Meeresstille oder die Pause in einer rauschenden Musik

*) Zu dem sinnlich Erhabensten und Prächtigsten im Ohrenschein gehört infolgedessen der Orgelpunkt, an dessen Unerschütterlichkeit sich die wogenden Tonmassen brechen wie die Brandung am einsam emporragenden Felsen.

Digitized by Google

nur insofern, als sie die Erwartung auf den neuen Ausbruch der momentan sich zurückhaltenden Kräfte rege macht. Die sogenannte Erhabenheit der Zeit, d. h. des Alters der Objekte, entspringt lediglich aus dem Gedanken, welch eine Kraft der Selbstbehauptung in solchen Objekten (z. B. uralten Bäumen, Bauwerken, Bergen) stecken muß, daß sie durch so lange Zeiten dem Zahn der Zeit, d. h. den verschiedenen auf ihre Zerstörung hinarbeitenden Einflüssen Trotz zu bieten vermocht haben. Überall bei dem räumlich oder zeitlich Extensiven wird, falls es zum Eindruck der Erhabenheit kommt, entweder die positive, zur Erzeugung oder Selbstbehauptung erforderliche Kraft untergeschoben, oder aber die zur Negation, zur Aufhebung oder Ausfüllung der Extension erforderliche Kraft in Anschlag gebracht. Selbst die Vorstellung des unbegrenzten leeren Raumes erscheint nur dadurch erhaben, daß man daran denkt, wie alle erdenklichen Kräfte nicht ausreichen würden, ihn zu füllen, die Vorstellung der leeren Zeit nur durch Reflexion auf die Bewegung, die in ihrem Abfließen liegt, und auf die Unerschöpflichkeit der Kraft, welche diese endlose Bewegung hervorzubringen scheint. Das Unendliche in Zeit und Raum existiert nicht für die Anschauung, sondern nur für die Reflexion, welche durch den unendlichen Progressus über das in der Anschauung Gegebene hinausführt; die Phantasie, welche gleich dem Gedanken über das in der Wahrnehmung Gegebene hinausschießt, nimmt es nicht so genau mit dem Begriff der Unendlichkeit und verwechselt leicht sogar die Unermeßlichkeit der gegebenen Extension mit ihrer Unendlichkeit. Sobald ihr das Augenmaß zum Messen des Wahrnehmungsscheins versagt, d. h. der Versuch zum fortgesetzten Auftragen des Maßes die Unzulänglichkeit dieser Methode des Messens deutlich macht*), ist sie mit dem Urteil der unermeßlich überlegenen oder absolut überlegenen Größe fertig, ohne die absolute

*) Dieses Versagen des Augenmaßes wird befördert durch den Mangel übersichtlicher Gliederung der Form; deshalb erscheint die Überlegenheit eines relativ formlosen, also unschönen Gebildes leichter als unermeßlich groß als die Überlegenheit eines schönen in sich wohlgegliederten Gebildes von gleicher Größe. Deshalb wird der Eindruck der Erhabenheit durch Dunkelheit oder Dämmerung begünstigt, aber durch scharfe Beleuchtung, welche die vorhandenen Gliederungen deutlich hervortreten läßt, verringert. Deshalb erscheint z. B. der Petersdom viel weniger kolossal in seinen Abmessungen, als er wirklich ist, und deshalb gilt der Phantasie das Chaos vor der Schöpfung für erhabener, als derselbe mit geordneten Massen gefüllte Weltraum nach derselben. Andererseits darf die Verwischung der Gliederungen durch wirkliche Monotonie der Form oder durch Dunkelheit nicht so weit gehen, daß der Versuch der Ausmessung und die aus demselben erwachsende Überzeugung von der Unermeßlichkeit beeinträchtigt wird; wenigstens leidet darunter ebenso der Eindruck der Erhabenheit wie unter dem Gegenteil, weil das monotone Objekt leicht kleiner erscheint als es ist. Ein gotischer Dom wirkt weit erhabener als eine ägyptische Pyramide von gleicher Größe, weil der unendliche Reichtum der Gliederung am ersteren dessen kolossale Abmessungen erst perzipierbar macht, die bei der letzteren viel zu gering geschätzt werden. Das Objekt muß ebenso sehr zum Versuch der Größenschätzung einladen und dieselbe zu erleichtern scheinen, als es schließlich deren Zustandekommen vereiteln muß; der Eindruck der Erhabenheit wird da zum Maximum, wo beide entgegengesetzten Forderungen das glücklichste Kompromiß miteinander geschlossen haben. Dies alles gilt aber nur für dasjenige Erhabene, dessen Übermächtigkeit aus der extensiven Größe seiner Wirkungen erkannt wird.

Digitized by Google

oder unbedingte Überlegenheit von der unendlichen Überlegenheit zu unterscheiden. Daher kommt es, daß viele Ästhetiker die unendliche Überlegenheit als Bedingung der Erhabenheit für unerläßlich halten, obwohl die Erhabenheit im eminenten Sinne auch für denjenigen fortbesteht, der sich dessen bewußt ist, daß eine aktuelle Unendlichkeit im Reiche der Wirklichkeit ganz ebenso zu den logischen Unmöglichkeiten gehört wie im Reiche der Anschauung; denn die praktische Unermeßlichkeit genügt vollständig für das Zustandekommen des eminent Erhabenen auch ohne Verwechselung derselben mit der Unendlichkeit.

Solange man von jeder Hineintragung des Dynamischen abstrahiert, ist die rein geometrische oder stereometrische Extension eine an und für sich ästhetisch gleichgültige Bestimmung, vorausgesetzt, daß die Bedingungen für unbehindert simultane und deutliche Wahrnehmung gegeben sind; die Verhältnisse der Formglieder, welche von der Größe der Gesamtform unberührt bleiben, fallen allein ästhetisch ins Gewicht. Sowie man aber die mathematischen Formgebilde als träge Masse ansieht, deren Bewegung und Aufbau Kraft erforderte, sowie man weiterhin sie der Schwerkraft unterworfen denkt und die Kraft, welche sie bildete, als eine die Schwerkraft überwindende vorstellt, so erhält sofort die absolute Größe der Gesamtform eine ästhetische Bedeutung. Als rein stereometrisches Gebilde ist der endliche Kugelabschnitt, als welcher der Himmel sich der Wahrnehmung darstellt, nichts weniger als erhaben; es muß die Vorstellung hinzukommen, welche Kraft nötig war, diesen großen Raum zu überwölben, die Sterne an dem Himmelsgewölbe zu befestigen und zu bewegen usw. Bei stereometrischen Formgebilden scheint es nun aber nahezu unmöglich, von der Schwerkraft zu abstrahieren, bei geometrischen Formgebilden nur insofern, als ihre Ebene nicht lotrecht steht oder von ihrer lotrechten Stellung abstrahiert wird. Bei den letzteren bleibt aber doch wieder die Bezugnahme auf die zur Entstehung der Form notwendigen Bewegungen und Kraftäußerungen unaustilgbar und mit ihr der Unterschied des Weitausgreifenden, kühn Entfaltenden, mächtig Starren einerseits und des im engen Bezirk Spielenden, leicht Dahinfließenden, tändelnd Abwechselnden. So erklärt sich der Gegensatz des großartig Strengen und Anmutigen in linearen Ornamenten, unorganischen Arabesken usw., wobei immer die implizite Vorstellung von den zur Herstellung nötigen Arm- und Handbewegungen ebenso wie das Gefühl der erleichterten Bewegung des die Umrisse verfolgenden Blickes unvermerkt mitsprechen. Auf alle Fälle ist die mathematische Extension eines der wichtigsten Symptome zur Erkennung des Vorhandenseins einer dynamischen Überlegenheit, und darum ein sehr wertvolles Mittel für das Zustandekommen des Eindrucks der Erhabenheit, wenn es auch irrtümlich ist, ein mathematisch oder extensiv Erhabenes als besondere Unterart im Erhabenen auszunehmen.

Erst auf der Stufe des dynamisch Gefälligen kann das Erhabene eine unmittelbare Aktualität gewinnen, während sowohl die Intensität des sinnlichen Empfindungseindrucks (Licht-, Wärme- und Schallstärke) als auch die extensive Größe der konkreten Erscheinungsform nur mittelbar auf das Zugrundeliegen und die Wirksamkeit eines dynamisch Erhabenen hin-

Digitized by Google

deuten können. Das dynamische Erhabene ist aber außer aus der Extension auch aus den sonstigen Wirkungen zu erkennen, welche die Dinge aufeinander hervorbringen, und zwar nicht nur aus der Hubhöhe und der Größe der gehobenen oder bewegten Massen, sondern auch aus der Geschwindigkeit derselben, aus ihrem durch anderweitige Erfahrungen bekannten spezifischen Gewicht, aus den Deformationen, welche die bewegte Masse auf eine ihr entgegentretende ausübt, z. B. der Zusammendrückung, Durchbohrung, Zertrümmerung usw. Imposanter, als das mechanische Moment der mit gleichmäßiger Geschwindigkeit sich fortbewegenden Masse, wirkt die stetige Beschleunigung der Geschwindigkeit, weil in ihr das fortdauernde Wirken der potentiellen Kraft und deren Umsatz in Aktualität zum Ausdruck gelangt. Daß die potentielle Kraft wegen der Unbestimmtheit ihrer Größe mehr imponiert als die aktuelle, sieht man auch aus der imposanten Wirkung der gespannten Erwartung vor Ausbruch der Kraft (sowohl in der menschlichen Leidenschaft als auch in Naturereignissen). Daß die bloß potentielle Kraft zu imponierenden Wirkungen genügt, sieht man an der Erhabenheit des Gleichgewichts großer Massen, da in ihm doch nur die Druckkräfte, d. h. die Beschleunigung der Schwere ohne mechanisches Bewegungsmoment, beteiligt sind. Die Kräfte brauchen ferner nicht mechanischer Natur zu sein, sie können auch chemischer Art sein, wie z. B. die verzehrende Wirkung der Flamme auf brennbare Dinge. Auf der Stufe des dynamisch Gefälligen stellt demnach das Erhabene sich dar als das Naturerhabene mit Ausnahme der Organismen, oder als das unorganische Naturerhabene, wogegen das Anmutige hier nur durch Hineintragung aus dem lebendig Schönen eine Stätte findet. Die blinde, rohe, brutale Naturgewalt kündigt die Maßlosigkeit ihres dynamischen Dranges nicht selten dadurch an, daß sie jede ihr gesetzte äußere und innere Formschranke mißachtet und sich über alle Grenzlinien der verschiedenen Formbildungsprinzipien mit souveräner Willkür hinwegsetzt; in diesem Sinne kann die Formlosigkeit ebenso wie die extensive Maßlosigkeit zu einem Symptom der intensiven Maßlosigkeit, d. h. die Unschönheit und formale Häßlichkeit zum zweiten Male zu einem Mittel der Erhabenheit werden. Wie wir oben (S. 266) fanden, daß die wirkliche oder scheinbare Formlosigkeit die scheinbare Unermeßlichkeit des Objekts für die Auffassung durch das Augenmaß erhöht, so sehen wir hier, daß sie den Schluß auf die intensive Maßlosigkeit der wirksamen Kräfte begünstigt. Dies alles gilt aber nur für brutale Naturkräfte, die noch nicht wie das geistig Erhabene die Selbstbeherrschung und Selbstmächtigkeit als Prinzip der Selbstbegrenzung ihrer Entfaltung besitzen. In der unorganischen Natur begegnen wir zuerst schlagenden Beispielen des Erhabenen im eminenten Sinne, weil in der rohen mechanischen Gewalt oder chemischen Zerstörungskraft der Mensch sich auch nicht von ferne mit der Natur messen kann. Der unermeßliche Grad der Überlegenheit des Erhabenen weicht dann in den höheren Stufen zurück, in geringerem Grade in der passiv zweckmäßigen Baukunst, in höherem Grade auf den Stufen des Lebendigen und Gattungsmäßigen, wo man bloß Tiere oder Menschen als Objekt vor sich hat, und tritt erst da wieder schärfer hervor, wo die Götter und die übersinnliche Natur des Menschen im Kunstwerk zur Geltung gelangen.

Digitized by Google

Auf der Stufe des passiv Zweckmäßigen findet das Anmutige überall breiten Spielraum, das Erhabene dagegen fast ausschließlich in Bauwerken. Nur in ihnen wirken so viele Menschenkräfte, beziehungsweise Maschinenkräfte, so andauernd zusammen, daß das Ergebnis dem Beschauer als ein ihm an Größe und Wucht unermeßlich überlegenes entgegentreten kann. Imposante Bauwerke gibt es viele, erhabene im eminenten Sinne dagegen, bei denen die Möglichkeit ihrer Messung durch das Augenmaß aufhört, verhältnismäßig wenige, wenn man von den Türmen absieht (Grabmäler, Dome, Staats- und Ausstellungsgebäude, Brücken von großer Höhe und Spannweite). Imposant können auch Maschinenanlagen sein, die man ja auch zur Baukunst im weiteren Sinne rechnen muß; aber erhaben im eminenten Sinne wird selbst ein Hammer von dreitausend Zentnern kaum zu nennen sein, weil die ihm innewohnende Kraft nicht genügend zur Anschauung gelangt. Daß die Baukunst im engeren Sinne der einzige Zweig der Kunstindustrie ist, dem es vergönnt ist, Erhabenes zu schaffen, hat jedenfalls sehr zu dem Bemühen beigetragen, welches dahin gerichtet ist, ihr eine ganz exzeptionelle Stellung im Vergleich zum übrigen Kunstgewerbe anzuweisen und sie womöglich den freien Künsten beizuzählen. Symbolische Erhabenheit können Geräte kleineren Umfangs auch besitzen; sie wird aber nicht so zur Geltung gelangen wie bei Bauwerken, weil sie nicht wie bei diesen auf einer dynamischen Erhabenheit der Massenwucht ruht. Andererseits kann ein Bauwerk, dem jede symbolische Erhabenheit fehlt, z. B. eine mächtige Brücke, dynamisch erhaben im eminenten Sinne sein, ebensogut wie ein Dom, bei welchem die symbolische Erhabenheit zur dynamischen hinzukommt. Aber auch die kolossalsten Bauwerke können sich an dynamischer Erhabenheit mit den Naturprodukten nicht messen, die uns in Gebirgsstöcken und Bergkegeln entgegentreten; die Kraft, welche zur Erhebung der letzteren nötig war, ist unermeßlich viel größer als die zum Aufbau der ersteren erforderliche, und erst die Reflexion, daß es Menschenwille und Menschenhände waren, welche das Bauwerk errichteten, stellt den Ausgleich wieder her, aber so, daß nun der Menschengeist das Erhabene wird, der mit seinen schwachen physischen Kräften so Großes vollbracht hat.

Auf der Stufe des lebendig Schönen ist das Erhabene das Athletische, wenn man diese Bezeichnung zugleich auf Tiere anwenden darf. Der Walfisch, der mit seinem Schwanze ein Boot mit der Mannschaft umwirft, der Löwe, der mit einem jungen Ochsen im Maul über einen mannshohen Zaun springt, der Riesenhaifisch, der mit seinen vielfachen Zahnreihen von einem Menschen mit einem Biß einen Oberschenkel abbeißt, sind durch ihre athletische Muskelkraft imposant, ebensogut wie der professionelle Athlet, der an den Kniekehlen hängend, mit den Händen ein Pferd aufhebt. Der herkulische Körperbau beim Menschen, welcher auf den Besitz solcher übermäßigen Kräfte hindeutet, ist hinlänglich bekannt, ebenso die Bedeutung des Stiernackens, der Löwenpranke und ähnlicher mit besonderer Muskelkraft ausgestatteter Körperteile; sie nehmen an dem imposanten Eindruck der Kraft teil, deren latentes Vorhandensein sie erkennen lassen. Daß die Anmut als Bewegungsgrazie hier zum erstenmal eintritt, ohne irgendwelcher Hineintragung zu bedürfen, ist bereits erörtert.

Digitized by Google

b) Die Stufe des Gattungsmäßigen

Auf der Stufe des Gattungsmäßigen begegnet uns das Imposante zunächst in der Gestalt jener für die Anschauung unermeßlich hohen Riesenbäume, welche die organische Bildungskraft anstaunen lassen, die sie zu solcher Höhe emporgetrieben und gegen die Jahrhunderte und ihre Stürme gefestigt hat. Im Tierreich ist es ebenfalls zunächst die kolossale Größe der vorweltlichen Ungetüme, der Elefanten und Wale, welche als Gattungsmerkmal, auch abgesehen von besonderer Muskelstärke des einzelnen Individuums oder einzelner Körperteile, den Eindruck einer sehr überlegenen Kraft im allgemeinen erweckt; dann aber sind es die besonderen Waffen jeder Gattung, wie Gebiß, Krallen, Schweif usw., welche, wenn sie zur kraftvollen Anwendung bestimmt sind, als furchtbar imponieren. Dagegen ist der Giftzahn der Schlangen, der Giftstachel der Skorpione und der giftige Biß der Buschspinnen zwar furchtbar, aber ohne imposant oder erhaben zu sein, weil die Kraftenfaltung beim Gebrauch fehlt. Die Menschenrassen sind in ihrer körperlichen Konstitution zu wenig verschieden, als daß die größten den kleinsten aus bloß körperlichen Gründen erhaben vorkommen können; dagegen erscheinen die Kulturvölker den Naturvölkern geistig erhaben wegen der Herrschaft, die sie über die Natur gewonnen haben und vermöge deren sie überlegene Naturkräfte in ihrem Dienste zur Bekämpfung der Feinde und zur Erlangung der Lebensbedürfnisse wirksam werden lassen.

Das Anmutige stellt sich auf der Stufe des Gattungsmäßigen dar teils in dem niedlichen und zierlichen Bau bestimmter Gattungstypen, welcher zur Entfaltung von Bewegungsgrazie prädisponiert, teils in dem friedlich heiteren, hold entgegenkommenden und anschmiegsam einschmeichelnden Charakter sanfter und schwacher Tierarten (Reh, Taube, Lamm, Kanarienvogel usw.). Was den Polymorphismus innerhalb der Gattungen anbetrifft, so sind überall die jugendlichen Typen, als die kleineren und schwächeren auch die niedlicheren und anmutigeren, ebenso die weiblichen Typen in den Gattungen, wo dieselben an Größe, Kraft oder Bewaffnung hinter den männlichen wesentlich zurückstehen. Man kann wohl sagen, daß alle kindlichen Individuen bei Menschen und Tieren den Erwachsenen mehr oder weniger anmutig erscheinen; aber man kann darum noch nicht sagen, daß die Erwachsenen erhaben sind, wenn sie auch den kleinen Kindern so erscheinen mögen. Bei den beiden Geschlechtern kann man wohl von einer Hinneigung des männlichen zur Erhabenheit und des weiblichen zur Anmut sprechen, aber mehr auch nicht; denn beides ist in beiden vertreten und die Abweichung der dimorphen Typen viel zu gering, um zu einer scharfen ästhetischen Scheidung zu führen.

Der Stufe des Gattungsmäßigen gehören auch die imposanten Spezien der mythologischen Völkerphantasie an, die Fabeltiere (Drachen, Einhörner usw.), Fabelmenschen (Riesen, Amazonen usw.) und Fabelwesen übermenschlicher Natur (Lapithen, Kentauren, Engel und Erzengel, Dämonen, Halbgötter und Götter). Die vorgestellte Überlegenheit der Kraft wird bei diesen Gattungen um so unermeßlicher, je weniger die Kraftäußerungen ihrer Art nach zu bestimmen sind, d. h. je ungewisser und unberechenbarer

Digitized by Google

es ist, mit welchen Mitteln oder Waffen der Dämon oder der Gott das Urteil über die Menschen herabsenden wird. Gegen eine bekannte Gefahr kann man entweder sich schützen, oder man macht sich doch mit dem Gedanken an dieselbe vertraut und geht dann dem Untergang durch dieselbe wenigstens gefaßt entgegen; auf eine ihrer Beschaffenheit nach unbekannte Gefahr dagegen kann man sich weder zur Verteidigung noch zur Resignation vorbereiten und ängstigt sich deshalb weit mehr vor ihr. Die nervöse Furcht vor unbestimmbaren Gefahren ist das Grauen, das besonders durch die den Gebrauch des Gesichtssinns aufhebende Dunkelheit begünstigt wird (man vergleiche z. B. die Gefühle bei einem Pistolenduell im finsteren Zimmer mit denen bei Tageslicht). Ebenso wie Dunkelheit wirkt die Unwahrnehmbarkeit der feindlichen Mächte oder ihre Geisterhaftigkeit, während die Gespenstigkeit ihrer Erscheinungen es unmöglich macht, den Kampf mit den sinnlich wahrgenommenen aufzunehmen. So kann das Grauen wohl dazu dienen, die Erhabenheit zu steigern, vorausgesetzt, daß ein Erhabenes im weiteren Sinne, ein Übermächtiges, bereits gegeben ist; dagegen wird das Grauenhafte, das nicht durch überlegene Kraft, sondern durch heimtückische List aus dem Hinterhalt der Unsichtbarkeit oder Ungreifbarkeit schädigt und zerstört, niemals erhaben erscheinen, sondern bloß widrig. Die unheimlichen Unholde und Ungeheuer, mit denen die Phantasie das Zwischenreich zwischen Erde und Himmel bevölkert, haben ihr Gegenstück an den heimlichen und traulichen Hausgeistern, Elfen, Dryaden, Najaden und Blumengeistern, die dem Menschen hold und freundlich gesinnt sind und darum vielmehr in anmutiger Erscheinungsform vorgestellt werden.

Indem es einerseits nicht natürliche Mittel im gewöhnlichen Sinne des Wortes sind, wodurch das Geisterhafte wirkt, andererseits aber auch nicht geistige Überlegenheit ist, wodurch der Sieg ihm zufällt, sondern unheimliche Zauberkräfte, so kann man das Geisterhafte als ein phantastisches Mittelding zwischen dem natürlich Erhabenen und dem geistig Erhabenen bezeichnen. Zu diesem unheimlich Geisterhaften, das weder natürlicher noch geistiger Art ist, gehört auch das Fatum, das nach der Vorstellung des Fatalismus über Göttern und Menschen schweben soll, und vor dessen Macht sie sich zu beugen haben. Es führt diese Vorstellung von der naturgesetzlichen Notwendigkeit zur einheitlichen teleologischen Vorsehung hinüber, die geistiger Art ist. Alle drei liegen an und für sich außerhalb des ästhetischen Gebiets und können nur durch die Vermittelung des persönlich Individuellen in den ästhetischen Schein hineinreflektiert werden; die Naturgesetzlichkeit ist ein abstrakt Allgemeines von begrifflicher Art, das Fatum ein abstrakt Allgemeines von phantastischer Art, die teleologische Vorsehung ein konkret Allgemeines oder unpersönlich Individuelles, nämlich die konkrete Selbstbestimmung der absoluten Idee. Die vielen Dämonen und Götter, aus deren Willkür in ihrer gegenseitigen Bekämpfung im nichtfatalistischen Polytheismus der Lauf des Weltprozesses bestimmt wird, sind unmittelbar in den ästhetischen Schein aufzunehmen, weil sie trotz einer mehr oder weniger gattungsmäßigen Allgemeinheit doch eine persönliche, sinnlich wahrnehmbare Existenz haben; die teleologische absolute Idee oder Vorsehung hingegen braucht trotz ihrer absoluten Individualität und Konkretheit doch

Digitized by Google

die Vermittelung durch sinnlich persönliche Individualitäten, weil sie an und für sich rein geistig, übersinnlich und unpersönlich ist. Sobald sie durch die mythologische Phantasie sinnlich personifiziert, also z. B. einem persönlich erscheinungsfähigen persönlichen Gott zugeschrieben wird, hat man es schon mit einem Rückfall in die geisterhafte Mittelstufe zwischen Naturerhabenem und geistig Erhabenem zu tun, und der Polytheismus drängt sich allemal in der einen oder anderen Form in solche Anschauungsweise wieder ein (jüdische Erzengel und Engel, christliche Dreieinigkeit, protestantischer Teufelsglaube, katholische Gottesmutter und Heilige usw.). Weil alle solche geisterhaften mythologischen Zwischenglieder zwischen dem Naturerhabenen und geistig Erhabenen mit mehr oder minder gattungsmäßiger Allgemeinheit behaftet, also noch nicht zur Stufe des wahrhaft Individuellen und konkret Schönen vorgedrungen sind, darum beschränkt sich ihre ästhetische Bedeutung in der Kunst wesentlich auf eine symbolische Umrahmung und Durchrankung desjenigen konkret Schönen, welches dieselbe sonst zu bieten hat.

c) Die Stufe des Individuellen

Erst auf der Stufe des Individuellen oder konkret Schönen kann das geistig und seelisch Erhabene und das geistig Anmutige seine volle Entfaltung finden, weil erst im persönlichen geistig-leiblichen Individuum das geistige und seelische Leben zur Herausstellung von Gradunterschieden gelangt, welche in sinnlicher Scheinhaftigkeit auftretend auf andere Individuen den Eindruck einer imposanten Übermächtigkeit machen können. Auch im geistig Erhabenen ist es die überlegene Kraft, was imponiert, gleichviel ob dieselbe sich im sittlichen Willen oder in unsittlicher Leidenschaft offenbart, und nur darum, weil das dynamische Moment der Übermächtigkeit in der Naturkraft und dem geistigen Willen dasselbe ist, können beide unter denselben Begriff des Erhabenen fallen. Achtung erwecken kann nur das sittlich Gute, imponieren aber kann das Böse und Gute in gleicher Weise und in gleichem Maße; darum kann das Erhabene auch am sittlichen Willen nicht sein sittlich achtungswerter Inhalt, sondern nur die imponierende Kraft und Beharrlichkeit seines Sichdurchsetzens sein, gerade wie bei der sittlich indifferenten Naturkraft. Deshalb ist auch der Fortgang zu einer qualitativ höheren Stufe der Kraft, wie z. B. von der Naturkraft zum geistigen Wollen, nicht schon darum ein Fortgang von minder Erhabenem zu mehr Erhabenem, weil der qualitative Inhalt des Dynamischen ein ideell höherer und wertvollerer ist, sondern nur darum und insofern, als der Fortgang zu einer qualitativ höheren Stufe der Kraft zugleich Fortgang zu einer intensiv stärkeren und leistungsfähigeren Art der Kraft ist.

Die Geisteskraft des Menschen imponiert uns nicht darum mehr als die Naturkraft, weil sie ideell höher steht, sondern nur darum und insofern, als sie sich derselben auch dynamisch überlegen erweist, also die scheinbar stärkere doch überwindet und die Herrschaft über sie ausübt. Der vernünftige sittliche Wille im Menschen imponiert uns nur insofern mehr als die unvernünftige blinde Leidenschaft, als es ihm gegeben ist, dieselbe zu bekämpfen und zu besiegen, d. h. seine dynamische Überlegenheit zu erhärten

Digitized by Google

und selbst in den größten und schwersten Leiden seine Geistesfreiheit und unerschütterliche Treue gegen sich selbst zu bewahren. Die tragische Willensverneinung wirkt nicht darum erhabener als die Lebensbejahung, weil sie ideell höher stände oder richtiger wäre, sondern weil uns mehr als alles andere der Verneinungswille imponieren muß, der stärker ist selbst als der stärkste aller Triebe: als der Wille zum Leben. Das Hervorleuchten der absoluten teleologischen Idee aus dem Handeln und Wollen des Individuums, dem sie immanent ist, macht dessen Erscheinung nicht darum erhabener, weil die absolute Idee der qualitativ höchste ideale Inhalt ist, sondern weil ihr als dem Inhalt des absoluten Willens zugleich die absolute Macht oder Allmacht zukommt, welcher der Sieg über alle relativen Kräfte und endlichen Mächte gewiß ist. Was diese Objekte unter dem Gesichtspunkt anderweitiger Schönheit für einen ästhetischen Wert haben, steht hier nicht zur Erörterung; wir haben an dieser Stelle nur zu konstatieren, daß unter dem Gesichtspunkt der Erhabenheit der Fortgang zu einer qualitativ höheren Stufe des idealen Gehalts immer nur insofern eine ästhetische Steigerung bedeuten kann, als dadurch zugleich zu einer dynamischen Potenz von höherer Mächtigkeit fortgeschritten wird, als sie auf den qulitativ tiefer stehenden Stufen zu finden war. Gelingt es aber, den ästhetischen Schein so zu gestalten, daß ein zweifellos Erhabenes von qualitativ minderwertigem idealem Gehalt anschaulich überwunden wird, so ist der es überwindenden Macht ein überlegener Grad der Erhabenheit gesichert, und zwar für die ästhetische Auffassung ein zweifellos höherer, als wenn dieses Relief durch die Überwindung des anerkannt Erhabenen fehlte. Je öfter sich dieser Prozeß der reliefmäßigen Steigerung wiederholt, desto höher muß der Eindruck der Erhabenheit steigen.

Hierdurch wird ein wichtiges Mittel zur mittelbaren Versinnlichung desjenigen geistig Erhabenen gewonnen, welches an und für sich schon zu sehr jenseits der sinnlichen Scheinhaftigkeit liegt, um unmittelbar den ästhetischen Eindruck der Erhabenheit machen zu können. Je geistiger nämlich die übermächtige Kraft ist, und je mehr sie sich von der materiellen Äußerlichkeit auf die seelische Innerlichkeit zurückzieht, desto mehr verschmäht sie es, die mechanische Vehemenz und die extensive Größe der Wirkungen zu ihrem Symptom zu machen, und desto unmerklicher und unscheinbarer läßt sie die äußeren Symptome dieser innerlichen Willens- und Schaffenskraft werden. Nur eine ästhetisch rohe Zeit, welche den Gegensatz von geistiger und natürlicher Kraft noch gar nicht begriffen hat, weil sie den Geist selbst noch als eine feinere Sorte natürlichen Stoffes ansieht, nur eine solche kann durch kolossale Größe und relative Formlosigkeit ihrer Götterbilder deren überlegene Macht, und durch die Vervielfältigung von Armen und Augen die Vielseitigkeit ihres Wirkens und Wissens ausdrücken wollen; der ästhetische Schein kann zwar auch hier dem idealen Gehalt, wie er dem Geiste der Künstler vorschwebt, adäquat genannt werden, aber es ist die Unzulänglichkeit des subjektiven idealen Gehalts, welche die objektive Unzulänglichkeit der Form bedingt. Je mehr die Menschen den Geist von der Naturkraft unterscheiden lernen, desto mehr begreifen sie die Unangemessenheit solcher Ausdrucksmittel an die gedankliche Erhabenheit der wahren Geistes-

Digitized by Google

macht, und die formlosen Götterbilder werden zu formvollendeten Menschenbildern mit vergeistigtem Ausdruck, deren Größe nur dann noch diejenige der menschlichen Gestalt überragt, wenn sie durch ihren Standort auf das Beschauen aus der Ferne angewiesen sind. Auch im Phantasieschein der Dichter zieht Jehovah sich aus Sturm und Feuerflammen in das sanfte leise Wehen zurück; Zeus braucht nur mit der Braue zu winken, daß der Olymp erbebt, und Jehovah braucht bloß noch das Sprechen des Wortes als Vermittelung seines Schaffens. Je mehr der Gegensatz von Geist und Natur sich dem Verständnis erschließt, desto mehr schwindet die Möglichkeit, die höchste gedankliche Erhabenheit der göttlichen Allmacht auf unmittelbare Weise zu versinnlichen; der Gott zieht sich in das übersinnliche Gebiet zurück, verbietet jedes Bildnis und Gleichnis seiner selbst und wird nur noch in seinen Wirkungen in der von ihm geschaffenen Natur und Menschenwelt erkannt und gefeiert. Hiermit ist der Punkt erreicht, von welchem an die göttliche Allmacht nur noch indirekt durch Überbietung des Naturerhabenen und menschlich Erhabenen versinnlicht werden kann.

Ein ähnlicher Prozeß wie bei den Göttern vollzieht sich im Laufe der Kulturgeschichte an den menschlichen Helden. In Kulturepochen, wo die rohe Kraft noch allein im Nahkampf entscheidet, sind es die Riesen, Recken und Hünen, denen die Erhabenheit des Heldentums anhaftet. Je mehr die Geschicklichkeit in der Waffenführung zum mitwirkenden Moment des Sieges im Streite wird, desto mehr wird die Ungeschlachtheit der athletischen Kraft gemildert, um auch der Gewandtheit und Schmiegsamkeit Raum zu geben. Je mehr der Krieg aufhört, eine Summe von Einzelkämpfen zu sein und durch strategische und taktische Operationen geschlossener und disziplinierter Truppenkörper entschieden wird, desto mehr tritt der ungestüme Ares in den Hintergrund gegen die Schlachtenlenkerin Athene und deren berufstechnische Weisheit. Je mehr endlich der Nahkampf dem Fernkampf und Feuergefecht weicht, desto gleichgültiger wird überlegene Muskelkraft für das Gefecht, desto nachteiliger wird Größe der Gestalt gegenüber dem feindlichen Kugelregen und den Schwierigkeiten der Verpflegung, desto wichtiger werden die intellektuellen, moralischen und berufstechnischen Eigenschaften der Krieger im Vergleich zu den physischen, desto wichtiger wird Zahl, Organisation, Ausbildung, Bewaffnung und Führerschaft.

Die größten Feldherrn, ein Cäsar, Napoleon, Friedrich waren kleine Männer, und sie waren geistig groß nicht trotz ihrer Kleinheit, sondern unter Begünstigung durch dieselbe. Denn die Kopfgröße wächst nicht proportional der Körpergröße, wohl aber wächst das erforderliche Maß an Innervationsimpulsen proportional der Körpergröße; da nun der größere Körper ein größeres Quantum Gehirnfunktion für seine unentbehrlichen Innervationsimpulse verbraucht, so läßt er ein geringeres Quantum Gehirnfunktion für geistige Betätigung und Entfaltung geistiger Größe übrig als der kleinere Körper. Wenn es also auch große Männer von großer Gestalt gegeben hat (Karl der Große, Kaiser Wilhelm, Bismarck), so kann man mit Recht sagen, daß diese Männer *trotz* ihrer körperlichen Größe geistig groß waren oder sind. Es ist begreiflich, daß ein gewisser Atavismus der Vorstellungsverknüpfung das Volk dazu neigen läßt, einen gefeier-

Digitized by Google

ten Helden sich eher groß als klein zu denken und sich williger vor der Geistesmacht einer großen als einer kleinen Gestalt zu beugen; es liegt dieser Neigung eben die bei Ungebildeten gewöhnliche Verwechselung geistiger und natürlicher Potenzen und die aus der Ritterzeit ererbte Ideenassoziation zwischen Heldengröße und physischem Reckentum zugrunde, welche für unsere Zeit nicht mehr paßt. Wenn es wahr ist, daß die geistige Überlegenheit erhabener ist als die natürliche, so muß man diese vererbte Tradition als einen ästhetischen Irrtum bekämpfen, aber nicht denselben hätscheln und durch Anbequemung an ihre Forderungen bestärken.

Letzteres geschieht aber z. B., wenn eine Bühnenleitung darauf hält, in Schauspiel und Oper vor allem große Gestalten als Heldendarsteller vorzuführen. Das mag für Helden aus der Nibelungenzeit passend scheinen, obwohl es auch da unrecht ist, das Volk an eine Wichtigtuerei mit derartigen Äußerlichkeiten zu gewöhnen; aber ganz verkehrt ist es für Helden, die eben nicht durch physische Kraft, sondern durch geistige Mächte zum Siege gelangen. Wenn Lohengrin als klotziger Schlagetod zum Zweikampf mit Telramund schreitet, so fragt man sich, warum der heilige Graal sich da noch bemüht hat, ihn mit Wunderkraft auszustatten, und wenn Posa eine ritterliche Hünengestalt zeigt, so verdirbt er uns vollständig das charakteristisch schöne Bild eines feinen vergeistigten Schwärmers, das sich die Phantasie von ihm entworfen. Wir lächeln über das Garde-Grenadier-Regiment Friedrich Wilhelms I., aber wir können nicht mehr lächeln, wenn ein Kunstinstitut ersten Ranges die Erhabenheit der Statur als erste Bedingung für das Engagement darstellender Künstler betrachtet, weil darin eine ästhetische Verkehrtheit, nämlich eine Umkehrung des Wertverhältnisses zwischen Naturerhabenem und geistig Erhabenem zutage tritt.

Bei dem idealen Inhalt auf dem geistigen Höhepunkt seiner Entwickelung, nämlich als absolute Idee oder rein geistige Gottheit, findet zwischen Inhalt und Form das umgekehrte Verhältnis statt wie bei dem idealen Inhalt auf der niedrigsten und ärmsten Entwickelungsstufe natürlichen Daseins, nämlich als blinde, rohe Naturkraft. Im ersteren Extreme ist die Versinnlichung des idealen Gehalts entweder nur noch indirekt (durch Negation oder Überbietung des höchsten zu versinnlichenden Inhalts) oder direkt doch nur noch durch feine unscheinbare Züge der Erscheinung möglich; im letzteren Extrem erfordert sie den größten Aufwand von Massenausdehnung und mechanischen Momenten als Ausdrucksmittel. Im ersteren Extrem zeigt der Inhalt ein Maximum, die Form ein Minimum, im letzteren zeigt der Inhalt ein Minimum und die ihn versinnlichende Form der Erscheinung ein Maximum. Wer nur auf das erstere Extrem und die ihm nahestehenden Fälle blickt, kann darauf kommen, das Erhabene in einem Überragen oder Übergewicht des Inhalts über die Form, der Idee über die Erscheinung finden zu wollen; wer nur auf das letztere Extrem und die ihm nahestehenden Fälle sein Auge richtet, kann daran denken, das Erhabene in einem Überragen oder Übergewicht der Erscheinung über die Idee zu suchen. Aber beides ist gleich irrtümlich; denn in beiden Extremen besteht, wofern kein ästhetischer Mangel, keine Unvollkommenheit der Ausführung vorliegt, vollständige Adäquatheit zwischen Inhalt und Form, in-

Digitized by Google

dem jeder Inhalt grade diejenige Form gefunden hat, welche er zu seiner Versinnlichung fordert und welche sein treffendes Ausdrucksmittel ist. Grade das Minimum von idealem Gehalt bei großer dynamischer Intensität fordert die Maßlosigkeit und Formlosigkeit der Erscheinung, und gerade an der Maßlosigkeit und Formlosigkeit der Erscheinung erkennt man eine brutale, ihrer selbst nicht mächtige und wegen der Dürftigkeit ihres idealen Gehalts jede äußere Grenze und jede innere Schranke mißachtende Gewalt. Gerade das Maximum des idealen Gehalts bei größter dynamischer Intensität fordert unscheinbare feine Züge oder indirekte Darstellung als die ihm allein adäquaten Ausdrucksmittel, und diese Mittel könnten gar nicht erhaben wirken, wenn man nicht aus ihnen die hinter ihnen stehende Intensität der geistigen Kraft erkennen könnte. Wäre die gegenseitige Deckung von Inhalt und Form, wie das Schöne sie infolge der durchgängigen inhaltlichen Bestimmtheit des ästhetischen Scheins fordern muß, beim Erhabenen aufgehoben oder auch nur gestört, so wäre das Erhabene entweder gar keine oder eine bloß unvollkommene ästhetische Kategorie, anstatt eine der höchsten ästhetischen Kategorien zu sein, so wäre es insbesondere unfähig, das Häßliche, sowohl als formal Häßliches (abnorm Großes und Starkes) wie als inhaltlich Häßliches (Furchtbares, Entsetzliches, Unheimliches, Grauenhaftes), in sich aufzuheben und durch seinen höheren ästhetischen Wert zu überwinden.

d) Das Mysteriöse und Mikrokosmische

Auch bei dem Erhabenen bleibt der Satz wahr, daß der ästhetische Schein bei gleichem Maße von Adäquatheit an den idealen Gehalt um so schöner (hier also um so erhabener) ist, je höher und bedeutender der ihm immanente ideale Gehalt ist, daß aber bei dem gleichen idealen Gehalt der ästhetische Schein um so schöner (hier also um so erhabener) ist, je adäquater er diesem Gehalt ist, je mehr also Form und Inhalt einander decken und je weniger sie einander überragen. Aber auch der andere Satz bleibt beim Erhabenen wahr, daß die Form, obwohl sie immer durch und durch und ohne Rest als Form durch den idealen Inhalt bestimmt sein muß, doch den Inhalt in um so höherem Grade der ahnungsvollen unbewußten Perzeption überlassen muß, eine je höhere Stufe idealer Entwickelung und Bedeutung derselbe einnimmt, mit anderen Worten, daß der ästhetische Schein um so mysteriöser werden muß, je mikrokosmischer er ist. Diese Beschränktheit der Erscheinungsform auf implizite, symbolische Andeutung des ihr immanenten, aber auch in ihr verborgenen Inhalts kann jedoch auf keine Weise dazu benutzt werden, um von einem Überragen des Inhalts über die Form (oder umgekehrt) beim Erhabenen zu sprechen; denn sie gilt ja nicht bloß für das Erhabene, sondern für alles Schöne, das überall mysteriös, d. h. unfähig ist, seinen Inhalt klar, deutlich und erschöpfend herauszustellen, und sich damit begnügen muß, denselben andeutungsweise und gefühlsmäßig ahnen zu lassen. Die Unerschöpflichkeit des in dem ästhetischen Schein implizite gegebenen idealen Inhalts ist dem Schönen ebenso wesentlich wie dem Erhabenen; aber die Schönheit wie die Erhabenheit stecken nicht sowohl in dem unbestimmten dunklen Grunde, den der myste-

Digitized by Google

riöse ästhetische Schein hinter dem offenbarten Inhalt als Quelle immer neuer Offenbarungen stehen läßt, sondern in demjenigen, was er als positiv ausdrucksvoller adäquater Schein wirklich offenbart, nicht in dem, was er schuldig bleibt, aber zu verheißen scheint, sondern in dem, was er bar zahlt und zum Geschenk macht, wenngleich das Geschenk dadurch gewinnt, daß die unbestimmte Verheißung künftiger immer reicherer Geschenke ihm anhaftet. Mysteriös in diesem Sinne sind, wie wir gesehen haben, bereits die alleruntersten Stufen des formal Schönen (das mathematisch Gefällige) und des Naturerhabenen (die Unbestimmtheit der maß- und formlosen, womöglich in Dunkel gehüllten Kraft); der mysteriöse Charakter beginnt nicht erst beim mikrokosmisch Schönen, sondern steigert sich bloß mit dem Grade seiner mikrokosmischen Bedeutung, und nur so viel ist einzuräumen, daß das konkret Schöne von den höchsten Graden mikrokosmischer Bedeutung auch am meisten dazu angetan ist, unter die Kategorie des Erhabenen zu fallen.

Die Gliedschaft im Makrokosmus und seinen Individualitäten höherer Ordnung, durch deren Abspiegelung das Individuum vorzugsweise den mikrokosmischen Charakter erhält, zeigt eine doppelte Beziehung: einerseits die negative der Selbstbehauptung und Bekämpfung der anderen Glieder, und andererseits die positive der Korrelation und wechselseitigen Förderung. Beide Beziehungsarten der Individuen untereinander müssen dem Ganzen dienen, letztere direkt zur Erhaltung des erlangten Anpassungsgleichgewichts und zur Wiederherstellung desselben nach Störungen, erstere indirekt durch Erhöhung des Lebensniveaus und Verhinderung seines Wiederherabsinkens. Die eine Art der Beziehung hat im mikrokosmischen Individuum seinen Ausdruck als Erhabenheit, die andere als Anmut; erstere führt uns den kühnen Mut, die Überhebung und den Trotz des eigenmächtigen und eigenwilligen Individuums vor, das sowohl in seinem Siege wie in seinem Unterliegen und Untergehen den makrokosmischn Prozeß fördert, letztere die hingebungsvolle Schmiegsamkeit und Liebenswürdigkeit, die das Leben verschönt und im kleinen mit höheren Werten ausstattet ohne den Anspruch, die Welt im großen verändern und verbessern zu wollen. Beide sind darauf angewiesen, einander in ihrer Einseitigkeit zu ergänzen; erst die Zusammenstellung von erhabenen und anmutigen Individuen in einer Individualität höherer Ordnung (wie Familie, Gemeinde, Staat usw.) ist mikrokosmisch ohne Einseitigkeit der Beziehungsweise.

Wenn bei diesem Gegensatz innerhalb des Mikrokosmischen vom Gesichtspunkt einer innerweltlichen Betrachtung das Anmutige wegen seiner friedlichen Liebenswürdigkeit und heiteren Milde dem eigenwilligen und feindseligen Erhabenen überlegen scheinen möchte, so kehrt sich dieser Eindruck vom Gesichtspunkt einer außerweltlichen, übersinnlichen Betrachtung um. Der Trotz eines Jesus, der mit seinem „Du sagst es", sich selbst sein Urteil spricht, oder eines Sokrates, der die gesetzwidrige Flucht aus dem Kerker verschmäht, ist gar nicht anmutig und liebenswürdig gegen ihre Familien und Freunde zu nennen, er wird aber erhaben aus einem höheren übersinnlichen Gesichtspunkt, der die weltliche Klugheit und Schmiegsamkeit verschmäht. Der Held seines Glaubens oder seiner Überzeugung mag alle Feindseligkeit gegen einzelne von sich fern wissen, aber der Welt, in

Digitized by Google

der er lebt, trotzt er, wenn nötig, in offener Feindschaft bis zur Selbstvernichtung. In der Erhabenheit des Tragischen kehrt sich die negativ mikrokosmische Beziehungsweise gegen das weltliche sinnliche Dasein als solches und erreicht damit erst den Gipfel des Mikrokosmischen überhaupt und damit auch des Erhabenen und Schönen. In diese Sphäre vermag das Anmutige dem Erhabenen nicht zu folgen, da es mit seiner duldsamen Schmiegsamkeit auf die Weltlichkeit angewiesen und beschränkt ist; klarer oder unklarer ist es doch immer und überall die Ahnung von dieser Beschränktheit des Anmutigen, was es dem ästhetischen Gefühl als eine dem Erhabenen *nicht ebenbürtige* ästhetische Kategorie erscheinen läßt.

e) *Die Würde und ihr Verhältnis zur Anmut*

Wenn das Erhabene im weiteren Sinne ein bewußtes Individuum zum Träger hat und sich in dessen Bewußtsein widerspiegelt, so wird dieses Bewußtsein der eigenen Erhabenheit nicht umhin können, sich ganz unwillkürlich in die äußere Erscheinung des Individuums zu projizieren. Ein seiner Erhabenheit bewußtes Individuum wird unwillkürlich in seiner Haltung, seinem Benehmen und seiner Handlungsweise alles vermeiden, was dem sinnlichen Ausdruck seiner Erhabenheit Abbruch tun könnte, und wird ebenso unwillkürlich diejenigen Züge seiner Erscheinung bevorzugen, welche seine Erhabenheit zu versinnlichen und zur Anschauung zu bringen geeignet sind. Das unwillkürliche Zurerscheinungkommen des Bewußtseins der eigenen Erhabenheit ist die *Würde*. Die Würde verstärkt nicht die Erhabenheit, wohl aber deren Erkennbarkeit durch Dritte, und außerdem läßt sie erkennen, daß neben der Erhabenheit auch das *Bewußtsein* der Erhabenheit im Individuum besteht. Da es sich hier nur um Erhabenheit im weiteren Sinne handelt, so kann jede Art von überlegener Macht zur Begründung der Würde genügen, gleichviel ob es sich um physische, intellektuelle, moralische oder soziale Überlegenheit handelt.

Das Streben, die eigene Erhabenheit auch in der persönlichen Erscheinung zu wahren, wird um so lebhafter sein, je mehr die Überlegenheit auf künstlichen Grundlagen ruht, deren Fortbestand von der Anerkennung durch die Umgebung abhängig ist. Wer auf seine physische, intellektuelle oder moralische Überlegenheit als auf eine reale und unerschütterliche Grundlage bauen kann, wird weit weniger ängstlich sein, seiner Würde etwas zu vergeben, als derjenige, welcher seine Überlegenheit nur auf seine Rangstufe in der familiären, sozialen, bureaukratischen, militärischen oder kirchlichen Hierarchie stützt. Von der Würde, die man empfängt, wenn man zu „Amt und Würden" kommt, gilt es deshalb, daß sie „Bürde" gibt, nämlich die Last der Selbstbeschränkung in allem Tun und Lassen mit Rücksicht auf die Wahrung und Behauptung der Würde. Der höchste Grad der politisch-sozialen Würde ist die Königswürde, Herrscherwürde oder Majestät; sie legt die höchsten Beschränkungen auf und steigert das „Gravitätische" der Würde zum „Majestätischen". Die künstlich konstruierte Überlegenheit geht ohne scharfe Grenze in die bloß eingebildete über; eine Würde, die auf bloß eingebildeter Überlegenheit beruht, läßt zwar das Bewußtsein der Erhabenheit erkennen, aber nicht die objektive Erhabenheit und wirkt deshalb

Digitized by Google

leicht komisch. So ist es z. B. mit der scheinbaren Würde des Ochsen und Esels, welche zur Hineintragung eines Bewußtseins eingebildeter Erhabenheit in diese Tiere veranlaßt; in Wahrheit haben dieselben aber gar nicht ein solches Bewußtsein, und das scheinbar Würdevolle ihrer Bewegungen beruht lediglich auf Trägheit und Schwerfälligkeit. Eher kann man beim Löwen ein Bewußtsein seiner physischen Überlegenheit vorauszusetzen, wenngleich auch bei ihm dasjenige, was wir für Würde halten, bloß kraftsparende Trägheit des nicht gereizten Raubtieres ist. Die affektierte Würde dagegen wirkt nicht komisch, sondern widrig, weil man merkt, daß ihr Träger selbst an die eigene Überlegenheit nicht glaubt, deren Schein er anderen vorspiegeln will.

Seit Schiller ist man gewohnt, Würde und Anmut als Gegensätze zu behandeln, und mit Recht. Das Erhabene und das Anmutige sind Gegensätze im objektiven, unbewußten Gebiet; dieses Gebiet selbst steht aber im Gegensatz zu der Sphäre der bewußten Subjektivität und zu allem durch dieselbe Hindurchgegangenem. Multipliziert man diese beiden Gegensätze miteinander, so erhält man einen potenzierten diagonalen Gegensatz, dessen eines Glied in der einen Sphäre, und dessen anderes Glied in der anderen Sphäre steht. Das Anmutige kann nämlich die Reflexion durch das Bewußtsein seines Trägers nicht mitmachen, weil ihm die Unbewußtheit und Naivität wesentlich ist und es durch den Verlust derselben in seinem Wesen zerstört wird. Zwar gibt es eine geflissentlich zur Schau getragene Liebenswürdigkeit, die Koketterie; aber diese ist eben die Vorspiegelung eines falschen Scheins von Liebenswürdigkeit ohne deren wirkliches Vorhandensein. Nur der Unerfahrene läßt sich täuschen und nimmt die Koketterie für Anmut, indem er ihren Durchgang durch das Bewußtsein und die damit erfolgende Umkehrung der unbewußten Liebenswürdigkeit in abstoßende unliebenswürdige Gefallsucht nicht merkt; sobald die Koketterie als affektierte Anmut durchschaut wird, rückt sie in einen Gegensatz zu der affektierten Würde und ist ebenso widrig wie diese.

Das Erhabene und das Anmutige schließen einander auf demselben Punkte und in derselben Hinsicht aus; d. h. insoweit als ein Objekt erhaben ist, ist es nicht anmutig, und insoweit als es anmutig ist, ist es nicht erhaben. Nun kann aber ein Objekt in einer Hinsicht erhaben und in einer anderen Hinsicht anmutig sein, z. B. erhaben als Ganzes und doch anmutig in seinen Teilen, oder erhaben in intellektueller, moralischer, religiöser Hinsicht, und doch seelisch anmutig im Verkehr mit anderen, oder geistig anmutig ohne physische Übermächtigkeit und Übermäßigkeit und graziös in Haltung und Bewegungen. Dieses Nebeneinanderherlaufen des Erhabenen und Anmutigen in verschiedenen Beziehungen desselben Objekts wird erleichtert erstens durch eine Einseitigkeit der Art der Überlegenheit und zweitens durch einen bloß relativen, übersehbaren und meßbaren Grad derselben; denn die Einseitigkeit der Überlegenheit läßt vielen anderen Beziehungen Raum, in denen auch das Anmutige sich entfalten kann, und der relativ beschränkte Grad der Überlegenheit ist nicht so sehr wie ein absoluter Grad von Überlegenheit imstande, übergreifend das ganze Wesen des Objekts von sich aus zu bestimmen. Wo nämlich das Erhabene im eminenten Sinne eintritt,

Digitized by Google

da dominiert dasselbe in solchem Maße, daß es alle Seiten des Objekts mehr oder weniger in die Sphäre der Erhabenheit mit hinaufhebt und korrelativ als erhabene durchbildet; dann bleibt natürlich für das Anmutige kein Raum mehr übrig. Dieser Fall tritt namentlich bei der im höchsten Sinne mikrokosmischen Erhabenheit des Tragischen ein, welche den Kampf mit dem weltlichen Dasein zum triumphierenden Abschluß bringt, und ähnlich bei den höheren Graden weltentsagender religiöser Heiligkeit. Das Erhabene im weiteren Sinne hingegen ist nicht so exklusiv, und es ist als ästhetische Forderung festzuhalten, daß jeder Spielraum, den diese einseitige relative Erhabenheit dem Anmutigen gewährt, von diesem auch benutzt werde, und daß jedes konkret Schöne so anmutig sei, als es unbeschadet seiner Erhabenheit sein kann.

Am innigsten durchdringt sich das geistige Erhabene und seelisch Anmutige, während das physisch Erhabene der Kraft und das Graziöse der Bewegung schwerer miteinander zu vereinigen sind. Das geistige Erhabene kommt dem Anmutigen um so näher, je passiver, milder, sanfter, inoffensiver dasselbe ist; dieser Art ist namentlich das Erhabene der sittlichen Gesinnung, speziell wo sie auf Gefühlsmoralprinzipien fußt, und das Erhabene der religiösen Gesinnung, speziell wo es sanftmütig und demütig genug ist, um auf aggressive Propaganda zu verzichten. Das seelisch Anmutige wiederum kommt dem Erhabenen um so näher, je tiefer die Wurzeln der Liebenswürdigkeit, deren Versinnlichung es ist, in Gemüt und Charakter hinabreichen, und je mehr es durch diese seelische Vertiefung befähigt wird, selbst das Erhabene der Leidenschaft zu überwinden und durch diese Überwindung sich selbst ein Relief zu geben. Hierzu gelangt aber das Anmutige erst vermittels des Durchganges durch den Konflikt und durch die Herbeiführung seiner Lösung; diese höchste Vereinigung von Erhabenheit und Anmut können wir daher erst unter den konflikthaltigen Modifikationen des Schönen zu finden erwarten, und müssen uns hier im Gebiete der konfliktlosen Modifikationen mit dem Hinweis auf die Vereinigung des Erhabenen der religiös-sittlichen Gesinnung mit der seelischen Anmut einer möglichst vertieften Liebenswürdigkeit des Gemüts und Charakters als auf den Gipfel der Vereinigung von Erhabenheit und Anmut begnügen (Penelope, Fidelio).

Der Spielraum, den das Erhabene im weiteren Sinne dem Anmutigen läßt, wird sehr eingeschränkt, sobald das Erhabene sich ins Bewußtsein seines Trägers reflektiert und als Würde in die Erscheinung wieder hinausprojiziert wird. Die objektive Erhabenheit, sofern sie naiv und unbewußt bleibt, kann sich die Anmut sehr nahe kommen lassen, ja sogar merkliche Kompromisse mit derselben eingehen, ohne wesentlichen Schaden an sich selbst zu leiden; die Würde hingegen hat gegen nichts so sehr auf der Hut zu sein als gegen Kompromisse mit der Anmut. Ein Apollo bleibt trotz aller Anmut der Haltung und Bewegung, eine Venus trotz der hinzukommenden seelischen Anmut objektiv erhaben in der Sphäre der Göttlichkeit, weil diese Erhabenheit ihnen anhaftet, ohne von ihnen besonders gewußt und gewollt zu werden; ein Jupiter hat die Würde des Göttervaters und die Majestät des Götterkönigs zu wahren und darf deshalb der Anmut nur mit äußerster Vorsicht Zulaß gewähren, insoweit sie eben als Bewegungs-

Digitized by Google

grazie auch in den langsamsten und gravitätischsten Bewegungen noch einen gewissen Spielraum zur Entfaltung findet. Von dem tanzenden Jupiter aber würde das Wort gelten: je anmutiger, desto häßlicher. Je künstlicher und konventioneller die Überlegenheit ist, auf der die Würde beruht, desto sorgsamer hat sie sich davor zu hüten, daß sie der Anmut Einlaß gewährt; je tiefer sie in Natur und Charakter wurzelt und in sich gefestigt ist, desto weniger kann sie durch Kompromisse mit dem Anmutigen Schaden leiden. Am ängstlichsten hütet sich die falsche Würde, z. B. des Frömmlers, während der Fromme sich unbesorgt anmutig heiteren Spielen hingeben kann. Von allen Arten der Würde ist es auch hier diejenige der sittlichen Gesinnung, welche befähigt ist, den engsten Bund mit der seelischen Anmut zu flechten, insbesondere mit derjenigen vertieften Liebenswürdigkeit, die auf sittlichen Gefühlen (Hingebung, Liebe, Treue, Dankbarkeit usw.) fußt.

3. Das einfach Schöne oder rein Schöne

a) Das rein Schöne als indifferenter Ausgangspunkt der Differenzierung

Das einfach Schöne oder rein Schöne ist nicht eine dritte Modifikation des Schönen neben dem Erhabenen und Anmutigen, sondern der Indifferenzpunkt beider; es ist positiv nur dadurch zu definieren, daß man die in ihm zur Erscheinung kommende dynamische Mächtigkeit einerseits auf die gattungsmäßige Normalität des Objekts, andererseits auf seinen nicht zu weiten Abstand von der normalen Mächtigkeit des ästhetischen Subjekts, d. h. des menschlichen Vergleichungsmaßstabs bezieht, negativ nur dadurch, daß es weder merklich oder vorwiegend erhaben noch merklich oder vorwiegend anmutig ist. Stellt man das einfach Schöne oder rein Schöne neben ein Objekt von erheblich überlegener Mächtigkeit, so wird es im Kontrast mit diesem anmutig erscheinen; stellt man es neben ein Objekt von erheblich geringerer Mächtigkeit, so wird es im Kontrast mit diesem erhaben im weiteren Sinne erscheinen (man denke an Illustrationen zu Guillivers Reisen). Wenn man das einfach Schöne oder rein Schöne als das widerspruchslos Harmonische definiert, so ist damit nur negativ festgesetzt, daß es nicht komisch sein soll; wenn man es als konfliktlos Harmonisches definiert, so ist damit nur negativ festgesetzt, daß es nicht komisch, tragisch oder humoristisch sei. Aber etwas Positives ist damit über das einfach oder rein Schöne noch nicht ausgesagt, und außerdem ist diese negative Bestimmung zu weit gefaßt, da sie ebensowohl das Erhabene und Anmutige wie das einfach oder rein Schöne unter sich begreift. Zu der Bestimmung, daß es konfliktlos, d. h. nicht komisch, tragisch oder humoristisch sei, muß die nähere Bestimmung hinzukommen, daß es nicht erhaben oder anmutig sei. Das einfach Schöne ist der Indifferenzpunkt, von dem aus nach der einen Seite hin das Erhabene, nach der anderen Seite hin das Anmutige ausgeht; aber diese ganze Bewegung, und nicht bloß ihr Ausgangspunkt, bleibt noch konfliktfrei.

Man kann auch nicht sagen, daß das einfach Schöne dasjenige konfliktlose Schöne sei, dem es wesentlich sei, zu keinem Konflikt fortzutreiben; denn einerseits können sich sehr wohl Konflikte aus einfach Schönem entwickeln

Digitized by Google

und andererseits liegt es ebensowenig und noch weniger im Wesen des Anmutigen als in dem des Schönen, Konflikte aus sich hervorzubringen. Nur das Erhabene hat die Eigenschaft an sich, zum Konflikt zu treiben, wo sich ihm die Gelegenheit bietet, seine Überlegenheit gegen widerstrebende Kräfte geltend zu machen; das Anmutige dagegen sucht seiner Natur nach gerade die Konflikte zu vermeiden, ihnen vorzubeugen, aus dem Wege zu gehen und den unvermeidlichen durch Nachgiebigkeit und Milde die Spitze abzubrechen. Aber auch das Erhabene ist das, was es ist, vor allem Konflikt und ganz abgesehen von solchem; der Konflikt kann wohl Gelegenheit für dasselbe werden, seine Erhabenheit zu bewähren oder deutlicher zur Anschauung zu bringen, aber es wird nicht erst durch den Konflikt erhaben, sondern besaß die Kräfte und Fähigkeiten, deren Überlegenheit es im Konflikt erhärtet, schon vorher. Zum Teil wird auch die Erhabenheit erst aus latenten Anlagen im Laufe des Lebens entwickelt (z. B. die sittliche Erhabenheit), und das so sich entwickelnde Leben ist wiederum nur als eine Reihe von Konflikten zu denken; aber in jedem Moment ist das Erhabene auf der jeweilig erreichten Entwickelungsstufe das, was es ist, nämlich erhaben, ganz abgesehen von den vorhergehenden und den etwa noch in Aussicht stehenden Konflikten. In ganz derselben Weise gewinnt übrigens auch das einfach Schöne seine charakterologische Entwickelung erst durch die Schule des Lebens, welche in einer Reihe von Konflikten besteht, und selbst das Anmutige läutert sich erst in Prüfungen zu einer vertieften seelischen Lebenswürdigkeit und opferwilligen Selbstverleugnung empor.

Wenn das Erhabene und das Anmutige als die konfliktlosen Modifikationen oder Besonderungen zu erörtern waren, so schien es mir nach dem soeben Gesagten nicht angängig, den Indifferenzpunkt oder Ausgangspunkt dieser polarischen Differenzierung als dritte Modifikation oder Besonderung neben dieselben zu stellen. Dasjenige, was sich zu entgegengesetzten Besonderungen differenziert, kann nicht selbst als ein den übrigen koordiniertes Produkt dieses Differenzierungsprozesses behandelt werden. Was von demselben zu sagen ist, betrifft entweder das Schöne im allgemeinen ohne Rücksicht auf dessen spezielle Besonderungen, oder aber es ist, sofern es das Schöne im Unterschied von seinen Modifikationen erläutern soll, rein negativ. Was das Schöne am „einfach oder rein Schönen" betrifft, so haben sich die ersten drei Kapitel fortwährend mit demselben beschäftigt; was aber das Einfache oder Reine an demselbem im Gegensatz zum Erhabenen und Anmutigen betrifft, so könnte man darüber nur Wiederholungen dessen, was beim Erhabenen und Anmutigen in positiver Fassung gesagt ist, in negativer Fassung vorbringen. Jeder Versuch einer positiven Bestimmung des einfach oder rein Schönen gerät bereits durch unvermerkte Grenzüberschreitung in das Gebiet des Erhabenen im weiteren Sinne und des Anmutigen hinein (so z. B. die Zeisingschen Bestimmungen des Edlen und Würdigen).

b) Das rein Schöne im Verhältnis zum Formalschönen

Es liegt in der Natur der Sache, daß das einfach oder rein Schöne vorzugsweise da einen Platz im ästhetischen Schein behauptet, wo die Modi-

Digitized by Google

fikationen des Schönen entweder noch gar keinen, oder doch einen sehr eingeschränkten Platz finden. Nun beginnen aber die konfliktshaltigen Modifikationen wesentlich erst auf der Stufe des konkret Schönen oder Individuellen, und ebenso findet (abgesehen von den geisterhaften Phantasiegattungen und gewissen zähmbaren und anschmiegsamen sanften Tierarten) das geistig Erhabene und seelisch Anmutige erst hier seinen rechten Tummelplatz. Nur die Erhabenheit der äußerlichen physischen Kraft und die Bewegungsgrazie reicht in niedere Konkretionsstufen hinab; indessen wenn man von leihenden Hineintragungen absieht, so bleibt doch die Stufe des mathematisch Gefälligen dem Erhabenen und die des mathematisch und dynamisch Gefälligen und passiv Zweckmäßigen dem Anmutigen noch verschlossen, und selbst in den ihm geöffneten Stufen feiert das Erhabene nur in den unorganischen Naturkräften, wenigen Kolossalbauten und vereinzelten Riesenbäumen und Riesenbestien seine Triumphe. Erwägt man nun, daß die Bezeichnung „formalschön" im Vergleich zum Individuellen alle niederen Stufen des Schönen in sich vereinigt, so begreift man, daß das einfach Schöne oder rein Schöne vorwiegend im Gebiete des Formalschönen gesucht werden muß, und daß es durchschnittlich um so häufiger und schließlich um so sicherer in demselben gefunden werden wird, auf je abstraktere Stufen der formalen Schönheit man hinabsteigt.

Es wäre aber ganz verkehrt, daraus zu schließen, daß nicht das zu den Besonderungen des Schönen hinstrebende konkret Schöne, sondern das Formalschöne das wahre und eigentliche Schöne von reiner ungetrübter Echtheit sei, weil das einfach oder rein Schöne zumeist in ihm gefunden werde; denn nicht der Indifferenzpunkt oder Ausgangspunkt des ästhetischen Differenzierungsprozesses ist das wahre, volle ganze und höchste Schöne, sondern die Totalität seines Ergebnisses mit dem ganzen Reichtum der im Prozeß entwickelten Modifikationen. Die Bezeichnung „das rein Schöne" führt bei diesem Fehlschluß durch seinen Doppelsinn irre, indem das Wort „rein" in dieser Zusammensetzung nichts als den Ausschluß des Erhabenen, Anmutigen, Komischen, Tragischen usw. bedeutet, statt dessen aber unvermerkt in der Bedeutung von eigentlich, echt und wahr verstanden wird.

c) Die einfache Subjektivität des rein Schönen und die potenzierte Subjektivität des Erhabenen und Anmutigen

Das einfach oder rein Schöne haben wir im ersten Kapitel als ein Produkt aus objektiven und subjektiven Faktoren kennengelernt, so daß dasselbe auch schon nichts rein Objektives, sondern ein subjektiv gefärbtes Objektives ist; für das Erhabene und Anmutige gilt aber diese subjektive Färbung in potenziertem Sinne. Das einfach Schöne ist zunächst insofern subjektiv bedingt, als das Zustandekommen des ästhetischen Scheins von der Produktivität des subjektiven Wahrnehmungs- und Phantasieprozesses abhängig ist, weiterhin aber auch von dem Funktionieren der Gefühlsreaktionen, welche durch die in den Schein zurückprojizierten ästhetischen Scheingefühle die ahnungsvolle Auffassung des demselben immanenten idealen Gehalts

Digitized by Google

vermitteln. Wenn es bei dem ersteren, vorstellungsmäßigen Teil des ästhetischen Perzeptionsprozesses wesentlich nur auf die Normalität der Wahrnehmungsfunktionen ankommt, damit in allen unbeteiligten Individuen auf gleiche objektive Eindrücke der gleiche ästhetische Schein zustande kommt, so gewinnt im letzteren, gefühlsmäßigen Teil dieses Prozesses schon die Subjektivität als ethnologische oder individuelle Eigenart der Gefühlsweise einen bedeutenden Einfluß und wirkt mit demselben sogar auf die Produktion des poetischen Phantasiescheins bedeutend zurück. Alle diese Quellen subjektiver Färbung des Schönen bleiben beim Erhabenen und Anmutigen bestehen; außerdem tritt aber noch eine neue Quelle hinzu.

Beim einfach Schönen braucht das Subjekt zwar seine Wahrnehmungsfähigkeit und sein Gefühlsvermögen als unentbehrliche Mittelglieder, um sich die ästhetische Form und den ästhetischen Inhalt des Objekts zum Bewußtsein zu bringen; aber seine A b s i ch t geht doch dahin, das Objekt rein in seiner Objektivität oder objektiven Bedingtheit und Bestimmtheit ohne Einmischung subjektiver Maßstäbe und Gesichtspunkte aufzufassen. Beim Erhabenen und Anmutigen hingegen wird das Subjekt des ästhetischen Prozesses ausdrücklich zum Maßstab für die Zuteilung der ästhetischen Kategorien, und zwar nicht das Subjekt nach seiten seiner ästhetischen Perzeptionsfähigkeit, sondern nach seiten seiner praktischen realen Leistungsfähigkeit, die an und für sich mit dem ästhetischen Urteil gar nichts zu tun zu haben scheint. Die gattungsmäßig normale Mächtigkeit des Subjekts, speziell des Menschen, die mittlere Körperkraft, Geistesgewalt und Charakterstärke desselben wird zum ästhetischen Maß der Dinge. Das Streben bei der Beurteilung des einfach Schönen geht dahin, zu konstatieren was das Objekt als ästhetischer Schein an und für sich und ganz abgesehen von seinem quantitativen Verhältnis zum Beschauer ästhetisch bedeute und wert sei; das Streben bei der Beurteilung des Erhabenen und Anmutigen hingegen geht dahin, zu konstatieren, was das Objekt im Verhältnis seiner Stärke und Mächtigkeit zu denjenigen des Subjekts ästhetisch wert sei. Das einfach Schöne ist das „Schöne für den Beschauer" nur in dem Sinne, daß es für den Beschauer sein muß, um als Schönes an sich perzipiert zu werden; das Erhabene und Anmutige dagegen ist das „Schöne für den Beschauer" in dem Sinne, daß es nicht dazu da ist, um als an sich seiendes Schönes, sondern als ein für den Beschauer seiendes, in seiner Verhältnismäßigkeit zum Beschauer bewertetes, perzipiert zu werden. Gleichwohl könnte es zu Mißverständnissen Anlaß geben, wenn man das einfach Schöne als das „Schöne an sich", und das Erhabene und Anmutige als das „Schöne für das Subjekt" oder als das „Schöne in seinem Verhältnis zum Subjekt" bezeichnen wollte; denn der Ausdruck „das Schöne an sich" könnte die subjektive Bedingtheit auch des einfach Schönen in Gefahr bringen, vergessen zu werden. Dagegen kann man das Erhabene und Anmutige als das Schöne von potenzierter Subjektivität oder als das subjektiv Schöne in zweiter Potenz bezeichnen; indessen bedürfen diese Ausdrücke denn doch zu sehr der näheren Erläuterung, um sie an die Spitze des ganzen Kapitels als Überschrift stellen zu können.

Wenn schon das einfach Schöne in seiner Subjektivität erster Potenz,

Digitized by Google

soweit es uns bekannt und zugänglich ist, ein anthropologisch Bedingtes genannt werden muß, so muß natürlich das Erhabene und Anmutige in seiner Subjektivität zweiter Potenz erst recht ein anthropologisch bedingtes genannt werden. Aber wie die anthropologische Bedingtheit des einfach Schönen selbst eine telelogisch prästabilierte und durch die logische Notwendigkeit des Weltprozesses produzierte ist, also in ihrer metaphysischen Grundlage eine objektive, mehr als anthropologische Bedeutung hat, so ist auch beim Erhabenen und Anmutigen nicht außer acht zu lassen, daß sie zwar Kategorien des für ein Subjekt seienden Schönen sind und in ihrer Anwendung und Zuteilung auf bestimmte Objekte von der mittleren Mächtigkeit des realen Subjekts abhängen, daß sie aber als ästhetische Kategorien nicht von dem Kraftmaß des Menschen abhängig sind, sondern eine ganz allgemeine, von der Besonderheit des perzipierenden Subjekts unabhängige Bedeutung als notwendige ästhetische Kategorien haben. Mit andern Worten: jedes ästhetische Subjekt als solches muß die ästhetischen Modifikationen des Erhabenen und Anmutigen aus dem einfach Schönen heraus differenzieren und auf die ihm gebotenen ästhetischen Objekte anzuwenden versuchen, gleichviel, ob seine durchschnittliche Körperkraft das Tausendfache oder den tausendsten Teil der menschlichen beträgt; nur die Grenze der Anwendung der entwickelten Kategorien, nicht ihre begriffliche Natur selbst, erleidet eine Änderung in diesen Fällen.

Dasselbe was für ein Subjekt vom tausendsten Teil der menschlichen Kraft erhaben ist, kann für ein Subjekt mit der tausendfachen Kraft von derjenigen des Menschen niedlich und anmutig sein; das liegt eben darin, daß das Erhabene und Anmutige bloß relativ, d. h. Schönes für ein Subjekt oder im Verhältnis zu einem Subjekt, sind. Aber indem die Grenze der Anwendbarkeit dieser Kategorien sich nach unten oder oben verschiebt, bleibt doch immer beiden ein ungefähr gleiches Gebiet gesichert, da man annehmen kann, daß die Wahrnehmungsfähigkeit für das Übermäßige und Untermäßige sich ungefähr proportional mit der Größe des wahrnehmenden Subjekts verschiebt. Außerdem bleiben die unorganischen makrokosmischen Naturkräfte für alle organischen Individuen in ihrer unermeßlichen Überlegenheit bestehen, also für alle möglichen ästhetischen Subjekte ein Erhabenes im eminenten Sinne, und in der Hauptsache ist es nur das Erhabene auf der Stufe des Gattungsmäßigen, welches von den Verschiebungen der Anwendungsgrenze betroffen wird. Das geistig Erhabene auf der Stufe des Individuellen ist überhaupt von äußerer Körperkraft und Körpergröße unabhängig und hat seine eigenen Maßstäbe, welche schließlich auf die mikrokosmische Beschaffenheit des Geistes und seine Bedeutung im makrokosmischen Prozeß zurückführen, also wiederum eine mehr als anthropologische Grundlage haben.

*

Digitized by Google

V. Die Modifikationen des Schönen (Fortsetzung)

*

B. Die konflikthaltigen Modifikationen

1. Die immanente Lösung des Konflikts

a) Die konflikthaltigen Modifikationen auf den niederen Konkretionsstufen des Schönen

Konflikte gibt es überall in der Natur, weil erst der Prozeß das Dasein der Welt ermöglicht und der Prozeß selbst erst durch Konflikte ermöglicht wird. Die Konflikte bedürfen wiederum zu ihrem Zustandekommen der konfligierenden Individuen; aber darum gehören noch nicht alle Konflikte schlechthin bloß der Stufe des Individuellen an. Insofern die Individuen Exemplare verschiedener Gattungen sind, und ihre konfligierenden Strebungen lediglich aus ihren Gattungscharakteren entfließen, muß man auch die Konflikte gattungsmäßige Konflikte nennen, und nur solche Konflikte gehören der Stufe des Individuellen an, welche aus den Individualcharakteren entspringen, insofern die letzteren vom Gattungscharakter verschieden sind. Auch die gattungsmäßigen Konflikte können ästhetisches Objekt werden, z. B. der Kampf eines Auerochsen mit einem Rudel Wölfen, oder eines Tigers mit einer Heerde Paviane, oder die Kämpfe zwischen Menschen und Tieren (Jagdstücke). Im ganzen bleiben aber die aus solchen gattungsmäßigen Konflikten hervorgehenden ästhetischen Wirkungen auf tieferem Niveau stehen.

Wo Kraft mit Kraft sich mißt und die anerkannte bedeutende Kraft von noch größerer überwunden wird, da entsteht das Erhabene; aber selten wird es demselben gelingen, den widerwärtigen Eindruck des Gräßlichen vergessen zu machen, das in dem Zerfleischen und Morden zur Befriedigung des bloßen Nahrungstriebes liegt. Vollzieht sich das Morden an Individuen einer relativ wehrlosen Gattung, so wirkt es positiv häßlich, und um so häßlicher, je greller und anschaulicher die Mordlust und Grausamkeitswollust einerseits und die Todesangst und die Leiden der Opfer andererseits hervortreten. Das Komische kann unter Umständen zur Geltung gelangen, wenn ein kluges aber schwaches Tier den überlegenen Gegner dadurch überlistet, daß es die Dummheit seiner Handlungsweise sich zunutze macht; meist gehört aber dieses Komische der Tierfabel an, welche den Tieren menschliche Eigenschaften und Individualcharaktere leiht. Nur ganz ausnahmsweise wird bei gattungsmäßigen Konflikten das Rührende in der Überwindung der gattungsmäßigen Feindseligkeit durch Großmut, Dankbarkeit, Treue, Barmherzigkeit usw. zutage kommen, wie wenn z. B. der dankbare Löwe den Androkles im Zirkus schont, der treue Hund sich im Kampf mit einem Wolfe für den unbewaffneten Herrn opfert, oder die Mutterkatze junge Kaninchen als Pflegekinder großzieht; in solchen Fällen tritt aber immer schon ein tierischer Individualcharakter ins Spiel, der den Konflikt mindestens zur Hälfte auf die Stufe des Individuellen erhebt.

Digitized by Google

Wenn schon auf der Stufe des Gattungsmäßigen nur unbedeutende Anfänge zu den konflikthaltigen Modifikationen des Schönen zu finden sind, so wird man dieselben auf noch tieferen Konkretionsstufen erst recht vergebens suchen. Wo die Erhabenheit der Naturkräfte durch die Größe ihrer Zerstörungen sich bekundet, da spricht man wohl von einem tragischen Naturschauspiel, aber doch nur leihweise, insofern durch Vorstellungsassoziation tragische Stimmungen im Subjekt geweckt und in das ästhetische Objekt zurückprojiziert werden, ohne demselben im eigentlichen Sinne zuzukommen. Sind viele Menschenleben dabei zugrunde gegangen (Erdbeben, Vulkanausbruch, Überschwemmung), so ist das gräßlich und traurig, aber nicht tragisch; sind nur unorganische oder pflanzliche Daseinsformen, z. B. Felsen und Wälder zerstört, so ist das Schauspiel weder tragisch, noch traurig noch gräßlich, sondern nur erhaben und weiter nichts. Die konflikthaltigen Modifikationen des Schönen gehören somit wesentlich der Stufe des Individuellen an, und deshalb können wir uns bei ihnen auf die Betrachtung dieser Stufe beschränken.

b) Das Idyllische

Vor Eintritt in das konflikthaltige Schöne haben wir noch diejenige Modifikation des konfliktlos Schönen zu betrachten, welche nicht zufällig und zeitweilig konfliktlos ist, wie das einfach Schöne, Erhabene und Anmutige, sondern wesentlich konfliktlos ist, oder ihr Wesen darin hat, den Konflikt zu negieren und auszuschließen. Zu dem Behuf muß sie mit ausreichenden Garantien gegen den Eintritt von Konflikten versehen zu sein scheinen, damit das aufnehmende Subjekt die Überzeugung erhält, daß hier wirklich keine bloß zufällige, sondern eine in der Eigentümlichkeit der Situation und Charaktere begründete Konfliktlosigkeit vorliegt. Diese Modifikation ist das Idyllische; sie gehört nicht zu den schlechthin konfliktlosen und um etwaigen Eintritt von Konflikten unbekümmerten Modifikationen, sondern zu denjenigen Modifikationen, welche zum Konflikt ausdrücklich Stellung nehmen, nur daß die genommene Stellung hier eine negative, abwehrende ist.

Sanfte Heiterkeit und Harmonie des Daseins, Befriedigtsein auf dem Niveau einer bedürfnislosen Genügsamkeit und Mangel aller Affekte und Leidenschaften, die zu Konflikten untereinander oder mit der Außenwelt führen könnten, sind die hervorstechenden Charakterzüge des Idyllischen. Anspruchslose Behaglichkeit auf vorwiegend sinnlicher Basis, mit Einschluß einer empfindsamen Gemütlichkeit aber unter Ausschluß höherer geistiger Bestrebungen liefern den eng umgrenzten Kreis des idyllischen Lebens und bürgen dafür, daß aus diesem Kreise keine namhaften Störungen erwachsen werden, und daß von außen hereinbrechende Störungen so leicht wie möglich überwunden werden. Das Anmutige hat hier bequemen Spielraum, doch leidet es darunter, daß ihm der Kontrast des Erhabenen mangelt; denn das Erhabene trägt, wie wir im vorigen Kapitel gesehen haben, die Gefahr in sich, Konflikte heraufzubeschwören. Insbesondere das Erhabene der Leidenschaft ist als der gefährlichste Friedensstörer hier streng verpönt; selbst die Liebe, die zum sinnlichen Behagen wie zur gemütlichen Zärtlichkeit der

Digitized by Google

Gefühle für das Idyllische ein Hauptfaktor ist, erscheint in zahmster Lammsnatur, damit man sicher ist, daß Eifersuchtskonflikte und Konflikte zwischen Liebe und andern Trieben im Ernst nicht zu befürchten sind. Das Idyllische hat sein ästhetisches Recht in Zustandsbildern, die auf Handlung verzichten und sich mit der in der Situation ausgedrückten Stimmung behaglichen stillen Friedens begnügen.

Wo das Idyllische in Handlungsbilder, namentlich in Dichtungen eintritt, da darf es nur auf kurze Zeit die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, wenn es nicht durch Eintönigkeit ermüden soll. Am besten eignet es sich zu kürzeren Episoden, welche in leidenschaftlich bewegten Dichtungen als Ruhepunkte dienen und ebenso durch den Kontrast mit der sie einrahmenden Dichtung gehoben werden, wie sie selbst diese heben. Bei längeren Dichtungen ist das Idyllische nur erträglich, wenn es bloß den Hintergrund bildet, auf dem der subjektive Humor des Dichters sich entfaltet; andernfalls müssen notwendig der Konflikt und seine Lösungen in das Idyllische Eingang finden, und das letztere behauptet seinen Namen dann nur noch in dem Sinne, daß die Konflikte selbst von der allermildesten Art sind und sich dadurch ganz von selbst einer immanenten Lösung darbieten. In diesem weiteren Sinne greift dann bereits das Idyllische in das Rührende über; denn die immanente Lösung des Konflikts ist das Rührende, dessen Eintritt durch die leichte Empfindsamkeit und Gemütlichkeit der idyllischen Charaktere noch begünstigt wird. Weil man bei den allerseits vorhandenen Dispositionen des versöhnlichen Ausgangs sicher ist, werden die schwachen Konflikte auch von den handelnden Figuren wie von den Zuschauern kaum als Konflikte empfunden, sondern nur als sanfte Kräuselungen des friedlichen Wasserspiegels. Wenn die leisen Konflikte sich in den Gefühlen der Beteiligten mehr als eine sanfte Schwermut spiegeln, die durch Entsagungsfreudigkeit gemildert und durch wohlbegründete Hoffnung überwogen wird, so klingt die immanente Lösung um so stärker in den leicht gerührten Herzen wider, und das ganze Spiel der leichten Konflikte wird willkommen geheißen als erwünschte Gelegenheit zur Entfaltung empfindsamer Rührung und weichherziger Gefühlsschwelgerei. Wo dieses sentimentale Element die Oberhand gewinnt, da ist das Idyllische bereits in das Rührselige umgeschlagen, und man hat es dann in Wahrheit schon nicht mehr mit der rührenden Unterart des Idyllischen, sondern mit der idyllischen Unterart des Rührenden zu tun.

c) Das Spektakulöse und das kalt Gräßliche

Bevor wir nun den Arten der Lösung des Konflikts nähertreten, müssen wir damit beginnen, die Arten des Konflikts selbst zu unterscheiden. Es ist dabei auf Kapitel III 2g und h (das individuell Häßliche und seine Überwindung) zurückzuweisen. Wir sahen dort, daß das Häßliche das dem logischen Prozeß immanente Moment der Negativität ist, und zwar das ästhetische Häßliche die vom positiv Logischen überwundene Negativität, das unästhetische Häßliche die nicht überwundene, selbständig verharrende Negativität; wir sahen ferner, daß der Konflikt des relativ Unlogischen gegen das Logische teils als innerer Konflikt im Individuum, als Störung und

Digitized by Google

Wiederherstellung der individuellen Harmonie, teils als äußerer Konflikt zwischen verschiedenen Individuen, als Störung und Wiederherstellung der universellen Harmonie, teils als Wechselwirkung von beiden verläuft. Weil der Konflikt als ungelöster etwas Unlogisches ist, darum ist er häßlich; weil der gelöste Konflikt etwas Logisches ist, darum ist er schön, und weil er eine höhere Entwickelungsstufe der logischen Idee repräsentiert als das konfliktlose Schöne, darum ist er schöner als dieses. Das Logische als Prozeß ist mikrokosmischer und darum schöner als das Logische als ruhender verharrender Zustand; das konfliktlose Schöne kann aber immer nur ein prozeßloses Zustandsbild geben, während eine Handlung sich nur aus Konflikten, ein Prozeß sich nur auf Grund eines relativ Unlogischen (oder aus logischem Gesichtspunkt nicht sein und bleiben Sollenden) entwickeln kann.

Der Konflikt als bloß innerer zwischen Gefühlen und Begehrungen desselben Individuums ist nur ein Bruchstück oder Vorbereitungsstadium oder subjektiver Reflex des vollen und ganzen Konfliktes; er setzt äußere Konflikte voraus und treibt bei genügender Stärke wiederum zu solchen hin. Aber obwohl nur Bruchstück, ist er doch ästhetisch möglich und verständlich, vorausgesetzt, daß er soviel als nötig von den äußeren Konflikten in sich abspiegelt und erkennen läßt; er enthüllt das Individuelle in seiner Tiefe als das konkret Schöne, und läßt in die psychologische Vermittelung der logischen Lösung des Konflikts hineinblicken. — Der Konflikt als bloß äußerer hingegen ist ebensosehr Bruchstück des ganzen Konflikts und spiegelt nicht in derselben Weise die inneren Konflikte wider, aus denen er hervorgegangen ist, oder die seine Begleitung und Folge bilden. Wird er durch zufällige Ereignisse aus der Welt geschafft, so wird die Unlust erregende Häßlichkeit des Konflikts zwar beseitigt, aber nicht so überwunden, daß sie zur Staffel für eine höhere Potenz des Schönen wird; denn die zufällige Aufhebung des Konflikts ist eine unlogische Aufhebung desselben, keine logische, wie die „Lösung" im engeren Sinne des Worts sie verlangt. Selbst wenn eine logische Lösung stattfindet, muß sie doch als eine zufällige Aufhebung erscheinen, solange kein Einblick in den inneren Konflikt und seinen psychologischen Motivationsprozeß gestattet ist, durch welche allein die logische Lösung auf natürlichem Wege vermittelt werden kann. Der bloß äußere Konflikt zeigt zwar Individuen, aber gerade nicht dasjenige an ihnen, was das konkret Schöne ausmacht, nämlich das Individuelle; er ist darum auch außerstande, die Individuen höherer Ordnung zur Anschauung zu bringen, weil deren individuelle Einheit nicht mehr in äußerer Kontinuität, sondern in inneren, seelischen Einheitsbeziehungen liegt. Er ist endlich, weil er nur Figuren, Taten und Ereignisse, aber nicht deren seelische Innerlichkeit vorführt, nicht imstande, einen annähernd so großen Reichtum lebhafter und tiefer ästhetischer Scheingefühle zu erregen, wie die Vorführung des inneren Konflikts; d. h. er läßt den Zuschauer kalt und gleichgültig und beraubt sich mit diesen ästhetischen Scheingefühlen des wichtigsten Mittels zur Erschließung des idealen Gehalts im ästhetischen Schein. — Zu dem Maximum der ästhetischen Wirkung gelangt das konflikthaltige Schöne erst da, wo sowohl der äußere als auch der innere Konflikt in ihrer Wechselwirkung zur Darstellung gebracht werden. Der bloß innere Konflikt hat sein gutes ästhe-

Digitized by Google

tisches Recht in den sogenannten subjektiven Künsten (Landschaftsmalerei, Musik, Lyrik); der zugleich innere und äußere Konflikt führt in Plastik und Malerei, in Epik und Dramatik auf die höchsten Höhen des Schönen; der bloß äußere Konflikt dagegen hat nur eine untergeordnete ästhetische Bedeutung und ist ästhetisch verwerflich, überall wo gleichzeitig eine nebenherlaufende Darstellung des inneren Konflikts möglich war und vom Beschauer erwartet werden durfte.

Der bloß äußere Konflikt verzichtet auf die Potenzierung des Schönen durch logische Überwindung des Konflikts und auf die Erregung der entsprechenden ästhetischen Scheingefühle und beschränkt sich statt dessen darauf, den an und für sich konfliktlosen Modifikationen Gelegenheit zur Entfaltung zu geben; es liegt darin ein Verstoß gegen die teleologische Ökonomie, indem Mittel in Bewegung gesetzt werden, ohne die entsprechenden ästhetischen Wirkungen aus denselben zu schöpfen. Der bloß äußerliche Konflikt läßt nicht nur kalt, sondern er will auch kalt und gleichgültig lassen; er will, daß man sich um ihn als Konflikt gar nicht kümmern soll, sondern nur um dasjenige, was er Gelegenheit bietet zur Schau zu stellen. Denn wenn man sich erst um den Konflikt bekümmern würde, so würde man den Mangel wahrhafter Lösungen auch als häßlich bemerken; wenn man dagegen nur auf das durch den äußeren Konflikt zur Schau Gestellte achtet, so denkt man nicht an diesen Mangel. Der bloß äußerliche Konflikt ist darum zu bezeichnen als das Spektakulöse (gebildet aus dem Worte Spektakel, Spektakelstück oder Schaustück); dasselbe findet sowohl in der Staffelei- und Wandmalerei als auch im großen (womöglich „historischen") Ballett, sowohl in der „Haupt- und Staatsaktion", wo im „Mord- und Spektakelstück" und in gewissen Hintertreppenromanen seinen Platz. Die relativ größte ästhetische Berechtigung hat es noch im modernen Ballett, insofern dies selbst ein entartetes Genre ist, in dem schwer etwas Besseres geboten werden kann; demnächst in der Wandmalerei, sofern dieselbe unter Verzicht auf tiefere selbständige Wirkung zur prunkvollen Ausschmückung von Festräumen dienen soll und deshalb den koloristischen Effekt und die tableauartige Wirkung von Figurenmassen in den Vordergrund zu stellen wünscht. Am wenigsten berechtigt ist das Spektakulöse in der Poesie, wo man entschieden mehr zu erwarten befugt ist, und der Verzicht auf seelische Verinnerlichung der Konflikte eine durch nichts zu entschuldigende Selbstverschneidung der Kunst ist.

Da das Spektakulöse nur so weit erträglich ist, als es dem Zuschauer gestattet, sich um den Konflikt als solchen gar nicht zu bekümmern und ihn nur als gleichgültiges Mittel zur Schaustellung zu betrachten, so ist es auch ziemlich gleichgültig, ob die äußeren Konflikte dieser uns völlig kalt und gleichgültig lassenden Individuen ungelöst bestehen bleiben und versumpfen, oder ob sie durch glückliche Zufälligkeiten als Konflikte aufgehoben werden ohne Schädigung der Individuen, oder ob sie durch Vernichtung ihrer Träger aus der Welt geschafft werden. Wir finden die Versumpfung im ersten Falle nicht traurig, die zufällige glückliche Lösung im zweiten Fall nicht rührend und den Mord und Totschlag im dritten Fall nicht tragisch, weil alles dies die Erregung von ästhetischen Scheingefühlen voraussetzen würde, welche bei dem völlig kalt lassenden äußeren Konflikt ausgeschlossen

Digitized by Google

ist. Nur im dritten Fall reagiert das Gefühl des Beschauers gegen das Mordiöse, und zwar als gegen etwas Gräßliches, was jeden gesunden Sinn anwidert; das ästhetische Gefühl findet nicht darum das Morden häßlich, weil es sich für die Abgeschlachteten als Individuen interessiert, sondern häßlich rein von der Stufe des lebendig Schöneren aus betrachtet, weil jede Zerstörung des Lebenszwecks am Lebendigen häßlich, und wo sie sich in sinnlicher Anschaulichkeit oder gar in massenhafter Vervielfältigung aufdrängt, gräßlich ist. Da das so entstehende Gräßliche nicht den Zuschauer durch persönliche Sympathie mit den Leiden der geopferten Individuen erschüttert, so ist es ein kalt Gräßliches oder abstrakt Gräßliches zu nennen, das nur darum das Gefühl affiziert, weil überhaupt und abstrakt genommen solche häßlichen Dinge in der Welt vorkommen, und weil die Kunst die sinnliche Anschauung dieses Häßlichen zumutet, das man in der Wirklichkeit meidet oder flieht.

Die Anziehungskraft, welche der Anblick des Häßlichen auf die Grausamkeitswollust ausübt, fällt als reale Gefühlserregung außerhalb des ästhetischen Gebiets; als Erregung eines Scheingefühls aber nimmt sie an dem pathologischen und perversen Charakter dieses Gefühls teil und charakterisiert sich dadurch als eine ästhetisch perverse Lust am Häßlichen als solchen. Wo ein solcher ästhetisch perverser Hang gefunden wird, ist immer der Verdacht gerechtfertigt, daß demselben Individuum auch ein ethisch perverser Hang, eine reale Lust an den realen Schmerzen und Leiden Dritter als psychologische Grundlage des ersteren innewohnt, wenn derselbe auch durch entgegenwirkende sittliche Triebe oder moralische Dressur überdeckt wird. Es ist zweifellos, daß eine Stärkung der ästhetisch perversen Lust am Gräßlichen mittelbar auch eine Kräftigung des ethisch perversen Hanges der realen Grausamkeitswollust im Gefolge hat; es liegt deshalb die Bekämpfung des Gräßlichen im ästhetischen Schein nicht nur im Interesse der ästhetischen Volkserziehung, sondern gleichzeitig auch in demjenigen der sittlichen.

d) Das Intrigante

Zwischen dem bloß äußerlichen Konflikt und dessen voller Verinnerlichung gibt es eine Zwischenstufe, welche eine geringere ästhetische Berechtigung hat als die letztere, aber eine größere als der erstere. Diese Zwischenstufe besteht darin, daß der Verlauf des äußeren Konfliktes zwar in die Vorstellung der Beteiligten, aber nicht in deren Gefühl reflektiert, daß er wohl mit dem Verstande aber nicht mit dem Gemüt derselben in Wechselwirkung steht. Bestimmte Ziele müssen die handelnden Figuren freilich ihrem Willen vorhalten; aber die Wahl derselben ist nicht durch die Charaktere pragmatisch motiviert und noch weniger Resultat eines tiefinnerlichen Gefühlsprozesses, sondern sie werden einfach als faktisch gegebene Voraussetzungen und möglichst nebensächlich behandelt, um den Schwerpunkt auf den Kampf um ihre Durchsetzung und auf die Überwindung der entgegentretenden Hindernisse zu legen. Diese Überwindung erfolgt aber durch den Verstand, durch Klugheit und List, durch geschickte Benutzung der Schwächen der Gegner und der gegebenen Umstände, insbesondere der kleinen, unmerklichen und anschei-

Digitized by Google

nend unwichtigen unter denselben zur Herbeiführung günstiger Konstellationen.

Ausgeschlossen erscheint sowohl die rohe physische Kraft als auch die Heldenhaftigkeit des Charakters und der Gesinnung; die erstere gehört noch der Stufe des bloß äußerlichen Konflikts an, die letztere führt schon in die innerliche Verarbeitung des Konflikts hinüber. Berechnende Schlauheit und List gehören mehr dem Schwachen als dem physisch Starken an und würden demnach durch Reckenhaftigkeit bloß beeinträchtigt werden; sie feiern ihre größten Triumphe in einer zivilisierten Gesellschaftsordnung, die zu fest gefügt ist, um durch rohe Kraft aus den Fugen gerückt zu werden, und in Epochen ohne innerlich große Ziele und Aufgaben, in denen Charakterlosigkeit und Gesinnungslosigkeit an der Tagesordnung ist. Das beharrliche und kluge Verfolgen des einmal gesteckten Ziels kann deshalb auch bei aller erdenklichen Verstandesüberlegenheit nicht erhaben wirken, weil der Verständigkeit die Vernünftigkeit fehlt, d. h. weil die Ziele selbstsüchtiger oder zufälliger Art, vielleicht bloße Kapricen sind, und jedenfalls einer edleren und tieferen Begründung entbehren. Selbst wo dem Namen nach Liebe oder Ehrgeiz die Ziele steckt, ist es in der Tat doch nur die egoistische Laune, welche sich auf dieselben versteift und sich mit edleren Motiven nur anstandshalber drapiert; dies zeigt sich dann deutlich genug darin, daß jede Verinnerlichung, Vertiefung und psychologische Erklärung dieser Willensrichtungen sorgfältig vermieden wird, um nur nicht aus der kühlen Verstandesmäßigkeit heraus und ins gefühlvolle Genre zu geraten. Die verstandesmäßige ist die einzige Art, wie der Mensch sich zu äußeren Konflikten ein psychologisches Verhältnis gewinnen kann, wenn doch die Widerspiegelung der äußeren Konflikte in inneren Konflikten der Gefühle und Leidenschaften ausgeschlossen bleiben soll; nach dem Hauptmerkmal der Intrige läßt sich diese Zwischenstufe als das *Intrigante* bezeichnen. Da es der bildenden Kunst schwer fällt, das Intrigante genügend zu versinnlichen, so ist dasselbe wesentlich auf die Poesie und die Verbindung von Poesie und Mimik beschränkt, und hat speziell in dem französischen Intrigenstück der Restaurationszeit seine verhältnismäßig reinste Ausprägung gefunden.

Es ist nicht zu leugnen, daß es ergötzlich ist, einen Menschen durch überlegene Klugheit den Verlauf der äußeren Konflikte beherrschen und nach seinem Willen lenken zu sehen; insofern die Gewandtheit des Geistes, die Geistesgegenwart und Berechnung, die schlaue Benutzung der andern Menschen durch geschickte Köderung mit den für sie wirksamsten Motiven usw. ein Bestandteil des Geistes von positivem teleologischem Wert ist, insofern ist auch seiner Darstellung im ästhetischen Schein ein positiver ästhetischer Wert nicht abzusprechen. Aber sobald die Bedeutung des Intriganten übertrieben wird, sobald sie aus den Epochen des Verfalls auf solche aufstrebenden geistigen Lebens übertragen und ihr Einfluß auf die untergeordneten Nebensachen der Geschichte zu einem solchen auf deren entscheidende Faktoren aufgebauscht wird, so kommt ein Moment der Unwahrheit in die Darstellung, und dieses erreicht seinen Gipfel, wenn das Kunstwerk sich dazu hergibt, ausdrücklich die Tendenz zu predigen: „Kleine Ursachen, große Wirkungen!“ Zur Erklärung des historisch gleichgültigen Faktums,

Digitized by Google

ob diese oder jene Hofschranze in Gunst kommt oder in Ungnade fällt, mag das Intrigante ausreichen; aber der Fortschritt der Geschichte wird durch die wahrhaft großen Faktoren im Völkerleben bestimmt, die, langsam herangereift, früher oder später mit Sicherheit zum Durchbruch gelangen, weil sie eine lange Reihe von günstigen und ungünstigen Konstellationen als beharrende, an Expansionskraft stetig wachsende Mächte überdauern. Wo das Intrigenstück es versucht, sich großer geschichtlicher Stoffe zu bemächtigen, tritt seine innere Unwahrheit grell zutage, und es wirkt abgeschmackt; wo es tragische Sujets in seiner Weise bearbeitet, wird es zum widerlichen Zerrbild. Zwar ist das Hofleben in absoluten Monarchien, insbesondere ein Hofleben mit direkter oder indirekter Weiberherrschaft, sein günstigster Boden; aber es muß sich auf diesem Boden auf das Privatleben beschränken und vom Geschichtlichen fernhalten, wenn es auch dasselbe durch das Hintertreppenspiel streifen darf. In das ernste und rührende Gebiet darf das Intrigante sich nur insoweit eindrängen, als die Träger des Gegenspiels sich der Intrige bedienen, während die Helden durch ihre innere Kraft über diese kleinlichen Hindernisse triumphieren, oder doch nur bei Gelegenheit derselben an ihrer eigenen Maßlosigkeit zugrunde gehen.

e) Das Lustige

Das Intrigante ist um so ästhetisch wertvoller, je mehr es auf Ernst verzichtet; denn da es sich mit dem Erhabenen nicht verträgt, so kommt das Ernste ohne Erhabenheit doch immer nur sehr mittelmäßig und kläglich heraus. Das Intrigante ist um so ergötzlicher, je belustigender es ist, und um so belustigender, je heiterer es ist. Ästhetisch am höchsten steht es da, wo es zum Lustigen wird; das Lustige aber erreicht es nur da, wo die äußeren Konflikte gar nicht ernst und gefährlich, sondern nur der Anlaß zum belustigenden Spiel des Verstandes mit denselben sind, wo aber auch zugleich die handelnden Charaktere ein großes Maß von Behagen und Heiterkeit in die Handlung mitbringen und nicht nur in derselben bewahren, sondern durch dieselbe und ihre ergötzlichen Erfolge steigern lassen. Das Lustige steht dem Rührenden ebenso gegenüber wie das Heitre dem Ernsten, und hält sich vor allem das Rührende vom Leibe, als welches am störendsten auf seine Lustigkeit wirken würde. Es steht zu dem Idyllischen insofern in Beziehung, als es aus einer Steigerung der in diesem gegebenen behaglichen und heiteren Grundstimmung entspringt, aber seine Lustigkeit ist munterer, frischer, kecker, lärmender, übermütiger, neckischer, ausgelassener, als das idyllische Behagen, nicht so still, sanft und friedliebend wie dieses, und vor allem jeder Sentimentalität und Empfindsamkeit abhold. Das Lustige scheut nicht wie das Idyllische die Konflikte, sofern dieselben nur nicht ernst, schwer und gefährlich zu werden drohen; es ruft sogar mutwillig die leichten Konflikte hervor, um sich bei ihrer heiteren und spielenden Überwindung seiner geistigen Überlegenheit zu erfreuen. Dies ist aber nur möglich, insofern das Lustige wirklich auf einer geistigen Überlegenheit ruht, welche bei dem Idyllischen noch fehlt und deren Mangel gerade das letztere auf seinem Niveau festhält.

Digitized by Google

Wie das Intrigante im Intrigenstück, so hat das Lustige seine verhältnismäßig reinste Ausprägung im Lustspiel im engeren Sinne des Worts gefunden. Das Lustige kann das Intrigante als seine Grundlage nicht entbehren; aber das Intrigante ist ihm nur Mittel seiner Selbstentfaltung, Selbstvergewisserung und Selbststeigerung, und seine eigentliche ästhetische Bedeutung ruht nicht in seiner Intrigantheit, sondern in seiner Lustigkeit. Das Intrigante mit seiner verstandesmäßigen Überlegenheit weckt wohl ästhetische Sympathie mit dem gehobenen Selbstgefühl des die Menschen und das Schicksal beherrschenden und an seinen Drähten leitenden Intrigenhelden; aber das Lustige erweckt über diese Sympathie mit dem gehobenen Selbstgefühl aus intellektueller Überlegenheit hinaus noch die ästhetische Sympathie mit der unverwüstlichen Lustigkeit des Helden und seiner Genossen. Auf der Grundlage des Konflikts und seiner intellektuellen Überwindung durch die Intrige, und mit denselben in eins gefaßt, ist das Lustige eine ganz bestimmte ästhetische Kategorie, ohne dieselben dagegen eine aus dem realen entlehnte Eigenschaft, die sich noch zu keiner begrifflichen Bestimmtheit auf ästhetischem Gebiete durchgerungen hat und ihrer Natur nach dazu auch gar nicht fähig ist. Wo das Lustige eine ästhetische Bedeutung beansprucht, muß es entweder aus dem Intriganten hervorgegangen sein, oder ins Komische aufgegangen sein.

Es liegt nun in der Tat dem Lustigen außerordentlich nahe, mit seinem Dialog in die Komik des Witzes, mit seiner Intrige in die Situationskomik und mit seinen Figuren in die Charakterkomik überzugreifen, so nahe, daß man schwerlich ein Lustspiel finden wird, welches auf die Steigerung zur Komödie verzichten möchte; die begriffliche Verwandtschaft des Lustigen zum Komischen ist auch darum so eng, weil beide den Konflikt mit intellektuellen Mitteln zu lösen versuchen. Aber eine begriffliche Nötigung zum Übergreifen des Lustigen ins Komische liegt nicht vor; das Lustige kann nicht wohl das Intrigante als seine Grundlage entbehren, aber es kann ohne Schädigung seines Wesens das Komische entbehren. Indem das Lustige in das Komische übergreift, erhebt es sich auf eine höhere Stufe, nämlich von der Zwischenstufe des bloß in die verstandesmäßige Vorstellung reflektierten äußeren Konflikts zu einem in die logische Selbstvernichtung sich verinnerlichenden Konflikt. Es wäre unerfindlich, warum das Lustige sich den Fortgang zum Komischen versagen sollte, um so mehr als das Komische, um sich eine häufigere Wiederkehr zu ermöglichen, doch genötigt ist, bei dem Lustigen Rückanlehnung zu suchen; aber eine logische Nötigung zu diesem Fortgang neben dem praktischen Vorteil desselben existiert nicht. Man findet wenigstens in feineren Lustspielen Szenen genug, in denen das Intrigante und Lustige ohne komische Beimischungen das Feld behaupten, wenn gleich auch in solchen Szenen unvermerkte Beiträge zur späteren Enthüllung der immanenten Komik der Charaktere und Vorbereitungen für Situationskomik liegen mögen.

f) Das Rührende

Während das Intrigante nur die einseitige Sympathie mit dem durch die intellektuelle Überlegenheit gehobenen Selbstgefühl und die Lust an der

Digitized by Google

gewandten intellektuellen Überwindung der entgegenstehenden Schwierigkeiten aufkommen läßt, während das Lustige dem bloß die Sympathie mit der frischen Fröhlichkeit des Herzens hinzufügt, erschließt das Rührende die ganze Skala der Gefühlstöne und deren Widerhall in den ästhetischen Scheingefühlen des Beschauers. Dies geschieht dadurch, daß der Konflikt als *zugleich innerlicher* aufgefaßt und dargestellt, d. h. zu einem Konflikt von gegeneinanderstreitenden Begehrungen, Gefühlen und Stimmungen *vertieft* wird. Rührend im weiteren Sinne nennt man, wie wir oben (Kap. IV 1 d) sahen, alles, was weiche, sanfte, milde, süße, schmelzende Gefühle auslöst, was also einerseits zum Strengen und andererseits zum Lustig-Heiteren in Gegensatz steht. Sowohl das Erhabene wie das Anmutige kann unter das Rührende fallen, ersteres sofern es seine geistige Überlegenheit ohne Härte und Strenge in aller Milde und Sanftmut behauptet und ausübt, letzteres in um so höherem Grade, je mehr die seelische Anmut mit ihrer Naivität und Unschuld in ihm vorherrscht, je weniger deren Unbewußtsein durch das Bewußtsein erhellt ist und je weniger Hinneigung es zum Lustigen zeigt. Je stürmischer ein Gefühl verläuft, je mehr es sich zum Affekt steigert oder zur Leidenschaft verhärtet, desto imponierender wirkt es und desto mehr nähert es sich dem Erhabenen an; je einseitiger ein solches Gefühl sich geltend macht und je mehr es dabei seiner Natur nach mit anderen in Konflikt gerät, desto herber, strenger, starrer und feindseliger wird es in diesen Konflikten und desto mehr tritt das Rührende in demselben zurück. In der aktuellen Spannung des inneren Konfliktes hat demgemäß das Rührende am wenigsten Platz; nur in idyllischen Konflikten geringsten Grades kann es sich behaupten, weil die friedliebenden Neigungen auf allen Seiten so groß sind, daß man die rührende Lösung schon im Konflikt vorweg empfinden muß. Je schärfer der äußere und innere Konflikt sich zuspitzt, je aufregender und spannender derselbe wird, desto mehr wird das Rührende im weiteren Sinne von der Härte und Bitterkeit des Kampfes und den in ihm sich begegnenden erhabenen Faktoren verdrängt.

Aus dieser Spannung des Konfliktes entwickelt sich nun das Rührende im engeren Sinne, d. h. dasjenige Rührende, welches den Konflikt überwindet und zur versöhnenden Lösung bringt. Dieses Rührende im engeren Sinne tritt überall da ein, wo mildere, sanftere, weichere, edlere und uneigennützigere Gefühle und Triebe die Oberhand gewinnen über die zum Konflikt treibenden Mächte. Bald ist es die Erinnerung, z. B. an die Zeit der eigenen kindlichen Unschuld und Reinheit, oder an die Liebe zur Mutter, oder an die selbstvergessene jugendliche Hingebung der ersten Liebe, bald die seelische Anmut eines naiven Kindes oder einer zarten reinen Jungfrauenblüte, bald die Wiedererkennung eines verloren geglaubten Verwandten oder Freundes, was die starre Rinde des Stolzes, der Selbstsucht, des Hasses, der Rachsucht oder des Ehrgeizes sprengt und den großmütigen, milden, hingebenden, vorprüfenden, verzeihenden und versöhnlichen Regungen des Gemüts die Bahn zum Siege frei macht; bald ist es die Macht der Beredsamkeit, besonders aus dem Munde geliebter Personen, welche durch Berufung an alle edleren und besseren Regungen des Herzens

Digitized by Google

den Trotz und die Verstocktheit bricht; bald ist es die Sprache der Tatsachen, des Entsetzens vor den Folgen des eingeschlagenen Weges, welcher denselben als Irrweg erkennen lehrt und die Sinnesumwandlung mit oder ohne Reue herbeiführt; bald endlich ist es das aus der Hand der Götter kommende unerwartete und unverhoffte Glück, welches mit einem Schlage die anscheinend hoffnungslose Situation umwandelt und den fassungslos Beglückten in Freudentränen ausbrechen läßt.

Das Rührende im weiteren Sinne bezeichnet nur eine besondere Art von Objekten, welche eine besondere Art von reaktiven oder sympatischen Scheingefühlen erweckt (reaktive bei der unbewußten Anmut, Naivität, Unschuld, Kindlichkeit usw., sympathische bei der Darstellung weicher schmelzender Gemütsbewegungen). Das Rührende im engeren Sinne bezeichnet diejenige besondere Art von Lösungen eines Konflikts, welche in potenzierter Gestalt rührend wirkt. Nicht notwendig wird ein jeder Beschauer durch kindliche Anmut gerade gerührt, wenn auch jeder sie anmutig schön findet; es gehört dazu schon eine gewisse leichte Erregbarkeit des Gemüts, eine besondere Empfänglichkeit für Rührung, die nicht jedem gegeben ist, und die als Empfindlichkeit leicht einen pathologischen Zug aufweist. Wo es die Darstellung weicher und schmelzender Gefühlsregungen selbst ist, welche sympathische Scheingefühle erweckt, da kommt es wesentlich darauf an, welcher Art die Motive sind, aus denen die Gefühlsregungen im ästhetischen Objekt entspringen. Sind die Motive stark und eindringlich genug, um bei normaler Gemütsbeschaffenheit solche Rührung im Objekt zu rechtfertigen, dann ist gegen das Rührende auch ästhetisch nichts einzuwenden; sind sie aber so schwach und unbedeutend, daß die von ihnen im Objekt erregten Gefühle außer Verhältnis zu denselben stehen, so ist das Rührende eine bloße Folge der übertriebenen Sentimentalität der dargestellten Figuren, und so als pathologisch-abnorme, weichlich-weibische Rührseligkeit häßlich. Wo es dagegen eine normale Lebensäußerung ist, die zu der Größe der Motive in Proportion steht, da ist es schön und legt Zeugnis ab von einer den Menschen ehrenden und seinen Menschenwert erhöhenden Gemütstiefe.

Am meisten Bürgschaft dafür, daß das Gefühl sich nicht an Lappalien wegwirft und erst durch zureichende Motive die Scham vor seiner Bloßstellung überwinden läßt, liegt darin, wenn das Objekt erhaben ist und sich gegen das Emporkommen und den Sieg der weicheren Gefühlsregungen sträubt, schließlich aber doch von denselben überwältigt wird. Dieser Fall tritt z. B. ein, wenn ein edles, würdiges Königspaar um den Verlust des einzigen Kindes trauert, oder ein aus seiner Heimat weggeführter Stamm im fernen Lande seine Verbannung und den Verlust seiner politischen Selbständigkeit beklagt; insbesondere aber ist er überall gegeben, wo erhabene Konflikte in geistig erhabenen Individuen eine logisch konsequente, d. h. charakterologisch wahre und motivatorisch folgerichtige Lösung durch das Rührende finden. Deshalb ist *das Rührende im engeren Sinne* als die versöhnliche Lösung ernster Konflikte zugleich das *rührend Schöne im eminenten Sinne*. Erst das Rührende im engeren, eminenten Sinne ist eine feste und bestimmte ästhetische Kategorie,

Digitized by Google

während das Rührende im weiteren Sinne noch nicht zu einer solchen durchgebildet und verfestigt ist; es hat damit eine ähnliche Bewandnis wie mit dem Lustigen, das aus der intriganten Überwindung des Konflikts entspringt und dem Lustigen vor allem Konflikt, sofern dasselbe auch noch nicht ins Komische übergreift. Das Rührende und Lustige im weiteren Sinne gewinnen ihre ästhetische Bedeutung wesentlich erst daraus, daß sie durch den Konflikt hindurchgehen und so zum Rührenden und Lustigen im engeren Sinne werden, wogegen das Erhabene und Anmutige sich vor allem Konflikt ihrem Wesen nach voll und ganz entfalten. Deshalb mußten die letzteren als konfliktlose Modifikationen des Schönen vorweg behandelt werden, während die ersteren erst unter den konflikthaltigen Modifikationen näher erörtert zu werden beanspruchen können.

g) Das Rührselige

Auch bei dem Rührenden im engeren Sinne ist die Möglichkeit gegeben, in abnorme Rührseligkeit zu geraten, insofern die dargestellten Personen mit einer krankhaften Sentimentalität ausgerüstet sind und infolgedessen aus der versöhnlichen Lösung relativ unbedeutender Konflikte ein übergroßes Maß von Rührung schöpfen. Der Zuschauer wird dann unwillkürlich von der dargestellten Rührung sympathisch erregt; sofern er aber nicht in demselben Maße wie die dargestellten Personen an übermäßiger Empfindsamkeit krankt, wird gleichzeitig sein ästhetisches Urteil sich gegen diese sympathische Rührung auflehnen als gegen eine relativ unlogische, pragmatisch nicht in diesem Maße motivierte, pathologisch übertriebene Rührung. Die empfindsamen Seelen dagegen, denen dieses ästhetische Urteil fehlt, fühlen sich gerade von der dargestellten Rührseligkeit verwandtschaftlich angeheimelt, ihre Hyperästhesie würde unter stärkeren Motiven allzuschmerzlich durch Nervenerschütterung leiden, ohne darum stärkere Grade der Rührung als Gewinn davonzutragen als bei diesen für normale Gemüter unzulänglichen Reizen. Hier liegt der Grund, warum das „schwache Geschlecht", und in Perioden von sentimentaler Geistesrichtung auch ein Teil des stärkeren Geschlechts, so leicht dazu kommen, nicht nur dem Rührenden subjektiv den Vorzug vor allen anderen Modifikationen des Schönen (insbesondere vor dem Tragischen) zu geben, sondern auch innerhalb des Rührenden wieder das schwächlich Rührselige und krankhaft Sentimentale vor dem großartig Rührenden zu bevorzugen.

Das schwächlich Rührselige ist relativ noch am erträglichsten, wo es sich an das Idyllische und seine sanften Konfliktchen anlehnt, also wenigstens noch mit Gestalten operiert, die abgesehen von ihrer Empfindsamkeit natürlich und gesund sind. Schlimmer ist schon das Rührselige, wo die Konflikte nicht mehr dem natürlichen Leben, sondern naturentfremdeten Bedingungen der Zivilisation entlehnt sind, wo die Gestalten nicht mehr unter naturgemäßen Impulsen, sondern nach konventionellen Begriffen von Wert, Ehre und Schicklichkeit handeln und fühlen. Man kann harmlos mit Daphne sympathisieren, wenn sie sich vor Eifersucht auf Chloe verzehrt; aber wenn das Hindernis der Liebe nicht ein so naturgemäßes, son-

Digitized by Google

dern etwa eine künstliche Rangverschiedenheit in einem Bauerndorf, oder ein Fehlbetrag von 300 Mark an der Höhe der vorhandenen Mitgift ist, wenn es selbstaufgeworfene Maulwurfshaufen sind, die für unübersteigliche Berge gehalten werden, dann sind wir außerstande, mit der Rührung über deren Überwindung ohne Protest zu sympathisieren.

Noch schlimmer wird die Sache, wenn nicht bloß das Urteil über den praktischen Wert der Dinge und Verhältnisse sich der Natürlichkeit entfremdet, sondern auch das sittliche Urteil der dargestellten Personen sich derart verwirrt, daß zuerst die Weichherzigkeit und Charakterlosigkeit zur Schlechtigkeit und Gemeinheit des Handelns verführt, und daß nachher dieselbe Weichherzigkeit und Charakterlosigkeit in überquellender Rührung verzeiht und an eine unter den gegebenen Bedingungen unmögliche Besserung glaubt, anstatt sich mit stolzer Verachtung oder mildtätiger Unterstützung aus der Ferne zu begnügen. Wo es die Weichherzigkeit und sentimentale Charakterlosigkeit war, die zur Schlechtigkeit aus momentaner Rührung führte, kann man sicher sein, daß solche Person bei nächster Gelegenheit ebenso gemein und charakterlos handeln wird, und daß das Vertrauen auf die nachhaltige Dauer der durch die Versöhnungsrührung bewirkten Sinnesänderung auf einem psychologischen Unverstand beruht. Wo alle dargestellten Gestalten an demselben Übermaß von charakterloser Rührseligkeit laborieren, kann man sich nur mit dem einen Trost von solcher Gesellschaft und ihrem Treiben abwenden, daß dieses Pack einander wert sei und sich gegenseitig nichts vorzuwerfen habe (Kotzebues „Menschenhaß und Reue"). In Wahrheit sind die gebotenen Lösungen bloße Scheinlösungen, und das Rührselige wird so zum *häßlichen Gegenteil* des wahrhaft Rührenden, nämlich zur *Ungelöstheit* des Konflikts *unter Vorspiegelung des falschen Scheins einer Lösung*. Auf die psychologischen und moralischen Rückwirkungen der Gewöhnung an den Genuß dieses Rührseligen brauche ich wohl nur hinzudeuten, da dieselben ebensosehr auf der Hand liegen, als sie außerhalb des Bereichs der ästhetischen Erörterung fallen.

h) *Das Rührende im Verhältnis zum Erhabenen und Anmutigen*

Gegenüber dieser unästhetischen Rührseligkeit steht das rührend Schöne ästhetisch um so höher, je mehr seelische Anmut es entfaltet und je erhabener die Konflikte sind, die es löst. Wenn es einerseits die echte und wahre Liebenswürdigkeit des Gemüts und Charakters ist, in deren Versinnlichung die Anmut sich entfaltet, wenn andererseits die versöhnliche Lösung seelischer Konflikte zwischen verschiedenen Individuen aus der echten und wahren Liebenswürdigkeit des Gemüts und Charakters entspringen wird, so ist damit schon gesagt, daß das Rührende in irgend welchem Grade anmutig sein muß, mindestens ein seelisch Anmutiges auf seiten derjenigen Person einschließen muß, aus deren innerer Liebenswürdigkeit die Lösung des Konflikts entspringt. Wo die Lösung von der Erhabenheit des Helden und seiner physischen Überlegenheit auszugehen scheint, ist entweder

Digitized by Google

der Konflikt ein bloßer Scheinkonflikt, der in Wahrheit schon immer gelöst war, oder die Lösung eine bloße Scheinlösung, während die wahre Lösung ganz woanders liegt, nämlich in den Faktoren von seelischer Anmut, welche dem Helden die Wege bahnten und die Gelegenheit zur siegreichen Ausnutzung seiner Kraft vorbereiteten. Die Anmut im Rührenden scheint nur da zurückzutreten, wo die Liebenswürdigkeit der sanfteren und edleren Herzensregungen zwar vorhanden ist, aber als ein in rauher Schale verborgener weicher Kern, der als solcher nicht in die Erscheinung tritt; insbesondere bei plumpen, rohen, bäurischen Gestalten, denen es an körperlicher Grazie und psychischer Irritabilität fehlt, wird die im Grunde verharrende Liebenswürdigkeit des Gemüts und Charakters nicht hindern können, daß die ganze Erscheinung einen dem Anmutigen entgegengesetzten Gesamteindruck macht. Und dennoch wird man auch hier die seelische Anmut nicht ableugnen können; denn indem die Liebenswürdigkeit des Gemüts und Charakters in der rührenden Lösung ihre Wirkungen entfaltet, tritt sie durch diese Wirkungen auch mit in die Erscheinung. Eben damit wird aber auch die plumpe, rohe und grobe Schale transparent und läßt den weichen, edleren Kern durchscheinen; d. h. die seelische Anmut leuchtet im Rührenden hervor, weil und insofern es ein Rührendes (im engeren Sinne) ist, und wenn sie auch vor Eintritt der rührenden Lösung latent blieb.

Wie es im Wesen der Anmut liegt, trotz ihrer Anspruchslosigkeit und physischen Schwäche, oder vielmehr durch dieselbe, die Stärke des Erhabenen zu besiegen und in ihren Dienst zu zwingen, so erweisen sich auch die weichen und sanften Regungen des Herzens, denen der Sieg über die im Streite liegenden Affekte und Leidenschaften gelingt, eben dadurch schließlich als ein diesen Mächten Überlegenes. Es kommt ihnen deshalb dasjenige zu, was wir oben das Erhabene durch das Relief eines Erhabenen nannten; wie das Ansehen des Siegers mit der Erhabenheit des Besiegten wächst, so muß auch das seelisch Anmutige durch das von ihm überwundene Erhabene der Leidenschaft den Anerkennungsbrief einer überlegenen geistigen Erhabenheit empfangen. Die hohe ästhetische Wirkung des rührend Schönen besteht zunächst und vorweg in dieser Vereinigung der unmittelbaren Anmut und mittelbaren Erhabenheit desselben, als in der Vereinigung der beiden höchsten Modifikationen des Schönen abgesehen von seinen Konflikten, welche Vereinigung kaum irgend sonst wo in solchem Maße erreichbar ist als beim Rührenden; dann aber liegt die hohe ästhetische Wirkung weiterhin und zuhöchst darin, daß diese Vereinigung des Erhabenen und Anmutigen als Lösung eines erhabenen Konflikts auftritt und das Häßliche des Konflikts zum aufgehobenen und ästhetisch überwundenen Moment in der Schönheit seiner Versöhnung herabsetzt. Indem es die Vereinigung des Erhabenen und Anmutigen ermöglicht und in sich schließt, steht das Rührende als ästhetische Kategorie über jeder dieser beiden; indem es ihre Vereinigung zur versöhnlichen Lösung eines erhabenen Konflikts verwendet, erhebt es sich als ästhetische Kategorie über die Einheit beider zu einer qualitativ höheren Stufe.

Das Rührende in diesem Sinne findet seinen Platz im ernsten Schauspiel oder Versöhnungsdrama und in der erzählenden Dichtung mit ver-

Digitized by Google

söhnlichem Ausgang. Das Versöhnungsdrama (oder Versöhnungsepos) muß, um das Rührende in der höchstmöglichen Steigerung zu enthalten, das Erhabene in der höchstmöglichen Steigerung enthalten und kann deshalb nicht Intrigenstück sein, sondern höchstens im Gegenspiel der Intrige einen sekundären Platz einräumen; es muß aber auch zugleich zu dem Behuf das Anmutige als seelisch Anmutiges der höchsten Potenz in sich enthalten, jene Liebenswürdigkeit des Herzens und Charakters, welche für scheinbar unlösliche Konflikte immer noch eine Lösung findet und sich mächtiger als die Macht der Leidenschaften erweist, und deshalb kann es nicht Lustspiel im Sinne des Lustigen sein. Denn das Lustige setzt entweder die Intrige voraus, oder weist ins Komische hinüber und duldet von der Anmut nur die heitere ausgelassene Spielart, welche sich zwar im gewöhnlichen Leben als eine bedeutende Macht, aber erhabenen Konflikten gegenüber doch als ohnmächtig und in ihrer Oberflächlichkeit als unzulänglich erweist.

Wenn die Wirkung des Rührenden um so größer ist, je erhabener die Leidenschaften und Konflikte sind, welche durch dasselbe gelöst werden, so folgt daraus, daß ein Versöhnungsepos oder Versöhnungsdrama um so höheren ästhetischen Wert haben wird, je mehr das Herbe und Strenge bis zur Härte und Starrheit verschärft in ihm vorwaltet. Das Rührstück steht gerade darum so niedrig, weil es von Anfang bis zu Ende so rührend als möglich sein möchte und darum gar nicht zu wahrer Rührung kommt. Wo die Weichheit so vorherrscht, daß alle Figuren bei jeder Gelegenheit in den sentimentalsten Gefühlsergüssen zerschmelzen, da fehlt jene Erhebung zur herben Strenge und jene Verschärfung der konfligierenden Leidenschaften zur harten Starrheit, an denen das Rührende sein Relief finden muß. Eine längere Dichtung kann natürlich außer dem Hauptkonflikt auch parallele, kontrastierende oder pragmatisch unterstützende Nebenkonflikte und konfliktheltige Episoden haben und kann den Hauptkonflikt in stufenweiser Steigerung entfalten; infolgedessen können in einer solchen Dichtung auch eine ganze Reihe von versöhnlichen Lösungen vorkommen, was aber nichts daran ändert, daß die entscheidende Hauptlösung des Hauptkonflikts eine einzige, nur einmal vorkommende und in der Hauptsache bis zum Schluß aufgesparte sein muß. Demgemäß muß die ganze Dichtung von einem erhabenen Ernste getragen sein, der durch die etwaigen rührenden Zwischenlösungen und Nebenlösungen nicht aufgehoben, sondern nur in sich vertieft und für die weitere Entwickelung gesteigert wird. Das Rührende findet im Verlauf des Konfliktes zwar seine Vorbereitung, aber es bleibt in diesen Vorbereitungen bis zum Hervorspringen der Lösung latent, und der offenkundige Charakter der Vorbereitungen ist nicht das Rührende, sondern das herb Strenge, das in der Erhabenheit des Konfliktes liegt. Das Rührende als aktuell Hervortretendes ist etwas Punktuelles, Momentanes, wenn auch die Vorahnung dieses Hervortretens schon in früheren Vorbereitungsstadien gelegentlich hervorblitzen kann, und die Zukunft ihre Schatten um so deutlich vorauszuwerfen pflegt, je näher sie kommt, und wenn auch nach dem Eintritt das Rührende eine gewisse Zeit zum Ausbreiten und Ausklingen braucht. An und für sich betrachtet aber muß das herb Strenge den hervorstechenden Charakterzug dieser Vorbereitungen zum

Digitized by Google

Rührenden bilden, und je herber und strenger es ist, desto besser erfüllt es seine Aufgabe als Vorbereitung des Rührenden.

i) Das Pathetische

Dies ist im allgemeinen auch wohl bekannt, und wird von den Dichtern, die nach höheren Zielen streben, gern beobachtet. Es liegt aber die Gefahr dabei vor, daß die Erhabenheit der Gefühle, Bestrebungen, Affekte und Leidenschaften künstlich und gewaltsam in die Höhe geschraubt wird, um sowohl unmittelbar eine erhabenere, als auch mittelbar bei der Lösung eine rührendere Wirkung zu erzielen. Nun gibt es aber ein bestimmtes Normalmaß für die Erregung der menschlichen Leidenschaften durch bestimmte Motive, und wo dieses ohne Rechtfertigung durch besondere Forderungen der Charakteristik nach der Seite des Abnormen überschritten wird, da verfällt die Darstellung ins unästhetisch Häßliche. Das Erhabene der Leidenschaft kann seine direkte wie seine indirekte ästhetische Aufgabe nur erfüllen, wenn es dem Zuschauer imponiert; eine durch Treibhaushitze erzielte Übersteigerung von Gefühlen kann aber nicht imponieren, weil sie die teleologische und kausale Proportionalität zu den erregenden Motiven eingebüßt hat. Wie das Rührselige, Sentimentale oder Empfindsame eine Hyperästhesie für schmelzende Affekte voraussetzt, so das Pathetische eine Hyperästhesie für heroische Affekte; will man an die pathologisch gesteigerte Reizbarkeit der Figuren nicht glauben, so bleibt nur noch übrig, das abnorme Reaktionsmaß auf komödiantische Übertreibung zu schieben. In der Tat vereinigt sich meistens beides im Pathetischen ebensogut wie im Sentimentalen, und dieser gleichmäßige Ursprung beider ist wiederum der Grund dafür, daß sie trotz ihrer scheinbaren Gegensätzlichkeit sich so gut miteinander vertragen und so gern miteinander verbinden. Beide laufen darauf hinaus, „Effekt" machen zu wollen, d. h. eine „Wirkung" zu erzielen, der die entsprechende oder zureichende Ursache fehlt; dieses unlogische Bestreben bleibt auch im ästhetischen Schein unlogisch und damit häßlich. Von allem Erhabenen neigt am meisten das Würdige zum Pathetischen, weil in ihm, besonders in dem auf künstlicher Überlegenheit beruhenden Würdigen, die Neigung zur Steigerung der eigenen Erscheinung von Natur eingewurzelt ist und ihm leicht ein komödiantischer Zug anhaftet.

Wir haben im vorigen Kapitel gesehen, daß im konfliktlos Schönen die Einteilung in das Erhabene, einfach Schöne und Anmutige durch eine zweite Einteilung in das herb Strenge, Rührende und lustig Heitere teilweise gekreuzt wird. Wir können jetzt auf die soeben gegebene Erörterung hinweisen, um zu erklären, warum der Ausdruck „das Pathetische" in jener zweiten Einteilung vermieden wurde und statt dessen das „herb Strenge" gesetzt wurde. Noch um die Wende des Jahrhunderts, z. B. bei Schiller, haben das Sentimentale wie das Pathetische keine üble Nebenbedeutung; dagegen hat sich in unserem heutigen Sprachgefühl in beiden Ausdrücken die Entartung zum künstlich Echauffierten und Komödienhaften bereits so unausrottbar festgesetzt, daß es vergebene Mühe wäre, sie durch Definitionen mit Gewalt in den status integritatis zurückzuversetzen. Bei „Effekt" hingegen ist der Sprachgebrauch noch schwankender, wenngleich

Digitized by Google

die Tendenz seiner Umwandlung in die üble Bedeutung seit R. Wagners schriftstellerischer Wirksamkeit in rascher Zunahme begriffen ist*).

k) Das Rührende im Verhältnis zum Komischen und Tragischen

Wir sahen, daß die zweite der beiden Einteilungsarten im Bereiche des konfliktlos Schönen noch nicht zu festen ästhetischen Kategorien führte, daß aber mit dem Eintritt in die Sphäre des konflikthaltigen Schönen sich aus dieser Einteilung wahrhaft wertvolle ästhetische Kategorien herauskristallisieren. Das Rührende ist schon hier zum Abschluß, nämlich zu dem ihm begrifflich erreichbaren Höhepunkt gelangt, das herb Strenge und Lustige dagegen noch nicht. Das herb Strenge findet zwar seine volle Verwertung in dem Konflikt, aus welchem das Rührende im engeren Sinne hervorgeht; aber es ist noch nicht endgültig geworden, noch nicht zur Selbstbehauptung bis ans Ende gediehen, sondern zum vorbereitenden Moment herabgesetzt und in der Lösung, auf die es ankommt, zur Abdankung bestimmt. Das Lustige wiederum muß sich auf das Intrigante und dessen unvollkommene Wiedergabe des idealen Gehalts im menschlichen Geistesleben stützen; es muß als unmotivierte Seelenstimmung in den Trägern der Handlung schon von vornherein vorhanden sein, um sich in den Konflikten behaupten und in der verstandesmäßigen Lösung derselben befestigen und steigern zu können. Dieses Lustige kann günstigenfalls den Zuschauer anstecken, aber ohne sich selbst begründen zu können. Deshalb gewinnt das herb Strenge seine Befestigung zur geschlossenen ästhetischen Kategorie erst im Tragischen, das diese Stimmung bis zu Ende festhält und steigert, das Lustige aber erst im Komischen, durch welches es auch da begründet und hervorgerufen wird, wo es nicht von Anfang an gegeben ist.

Zum Lustigen hat das Rührende keine nähere Verwandtschaft, vielmehr stören beide einander sowohl direkt als auch indirekt durch das Intrigante, das dem Lustigen im engeren Sinne zugrunde liegt; auch wenn das Lustige sich zum Komischen durchgebildet hat, bleibt zwischen ihm und dem Rührenden ein gewisser Antagonismus, der nur auszugleichen ist, wenn das Komische sich von dem Intriganten ganz ablöst und entweder als episodisches Beiwerk in das Versöhnungsdrama oder Versöhnungsepos eintritt, oder aber mitsamt dem Rührenden auf ein mehr idyllisches Niveau ohne ernstere Konflikte heruntersteigt.

Dagegen scheint die Verwandtschaft zwischen dem Rührenden im engeren Sinne und dem Tragischen auf den ersten Blick ziemlich eng zu sein, und um so enger, je herber und strenger die Konflikte im ersteren durchgeführt und bis zu scheinbar unlösbarer Starrheit und Schroffheit verhärtet und zugespitzt sind. Es besteht aber zwischen beiden der nicht zu über-

*) Den deutschen Sprachreinigern sei hiermit bestens empfohlen, für das Pathetische und den Effekt im angezeigten Sinne deutsche Bezeichnungen zu ersinnen, welche den Unterschied von der Bedeutung der lexikalisch entsprechenden deutschen Worte ebenso ausdrücken, wie das Empfindsame und Rührselige den Unterschied des Sentimentalen vom Rührenden und Gefühlvollen wiedergeben.

Digitized by Google

sehende Unterschied, daß im ersteren Falle die Herbheit des Konflikts nur Mittel zum Rührenden ist, im letzteren Falle Selbstzweck, daß sie im ersteren Falle mit der Lösung in ihr Gegenteil umschlägt (wenn auch nicht ohne die Erhabenheit, an der sie im Vorbereitungsstadium haftete, als aufgehobenes Moment zu konservieren), während sie im letzteren Fall erst mit dem aktuellen Hervorbrechen des Tragischen auf ihren Gipfel gelangt. Der Schein einer näheren Verwandtschaft wird dadurch erhöht, daß es so viele schlechte Schauspiele und Novellen gibt, welche mit einem tragischen Schluß ohne innere Berechtigung zu einem solchen endigen, und so viele schlechte Tragödien, welche den schwachen Nerven des Zuschauers die tragische Erschütterung zu ersparen wünschen und deshalb gewaltsam einen rührenden Abschluß herbeiführen. Die ersteren gelten dann für Tragödien oder tragische Novellen, ohne es zu sein; die letzteren geben sich als Versöhnungsdramen mit innerlich unwahrer Versöhnung und unlogisch diktierter Lösung. Neuerdings wird die Kastration der Tragödien zu Rührstücken gewissermaßen zur conditio sine qua non ihrer Bühnenfähigkeit vor einem entnervten Geschlecht, das sich dagegen in der Novelle an den tragischen Abschluß mehr und mehr zu gewöhnen scheint. Dieser scheinbare Widerspruch in dem Geschmack des Publikums löst sich dahin, daß auch die heutige Novelle selten eine wirklich tragische und erhebende Lösung bringt, sondern in der Regel nur ein trauriges Ende, das keine Lösung ist.

Das Rührende wird überall häßlich, weil in sich unlogisch, wo die weichen, schmelzenden Regungen über die widerstrebenden Affekte und Leidenschaften einen Sieg davontragen sollen, zu dem sie nach Lage der Dinge und bei der Beschaffenheit der Charaktere unfähig sind. Wo die Lösung lediglich von außen kommt (deus ex machina), da ist sie wenigstens immer noch möglich, wenn auch in bezug auf den pragmatischen Gang der Handlung zufällig; man kann dann das Häßliche nur noch in dem Widerspruch finden, daß der Konflikt ein innerlicher und seine Lösung eine bloß äußerliche ist, während ein innerlicher Konflikt auch eine innerliche Lösung logisch und ästhetisch fordert. Aber wo die innere Lösung versucht und dem Zuschauer zugemutet wird, zu glauben, daß sie hinlänglich motiviert sei, da wird etwas Unmögliches gefordert, wenn der Sieg über die ins Spiel getretenen Leidenschaften außer dem Vermögen der weichen und schmelzenden Gefühle liegt. Der Widerspruch findet nun nicht mehr zwischen einem Innerlichen und einem Äußerlichen, sondern zwischen zwei innerlichen Faktoren statt; der willkürliche Machtspruch des deus ex machina, der den logischen Zusammenhang der Handlung zerreißt, ertönt nun nicht mehr aus den Soffiten herunter, sondern er taucht in den Herzen eines oder mehrerer Helden auf. War der Konflikt immerhin noch auf einem anderen Wege versöhnlich zu lösen, so liegt bloß eine Ungeschicklichkeit des Dichters in der Wahl seiner Mittel vor; war er aber auf keine Weise mehr versöhnlich zu lösen, war er seiner Natur nach unversöhnlich, so war es auch ein prinzipieller Fehler des Dichters, daß er diese Unversöhnlichkeit nicht erkannte, und doch noch eine versöhnliche Lösung versuchte.

Das Rührende unterscheidet sich eben dadurch vom Tragischen, daß es eine versöhnliche Lösung hienieden auf dieser Erde und innerhalb der

Digitized by Google

Grenzen der uns bekannten Erscheinungswelt, d. h. eine immanente phänomenale Lösung bietet, während die tragische Lösung transzendent und übersinnlich oder metaphysisch ist. Vom irdisch phänomenalen Gesichtspunkt aus ist die transzendente Lösung so gut wie keine; wer ganz in diesem Gesichtskreis befangen ist, wie dies von unserer glaubenslosen, materialistischen und skeptischen Zeit in wachsendem Maße gesagt werden kann, für den wird das Tragische keinen höheren Wert haben als das Traurige. Er wird entweder einen lösbaren Konflikt suchen, aus dem sich das Rührende entwickelt, oder wenn er sich überhaupt mit unversöhnlichen Konflikten abgibt, wird er bei dem deklarierten Bankerott der Lösungsbemühungen, d. h. bei dem Traurigen stehen bleiben, welches dem Rührenden unendlich viel näher steht als das Tragische und zugleich weniger erschütternd, durchrüttelnd und zermalmend ist als dieses.

1) Das Traurige

Das Traurige tritt überall da ein, wo ein relativ berechtigtes Streben in seinen Zielen endgültig scheitert und weder die Kraft übrig behält, sich neue, sein Leben ausfüllende Ziele zu stecken und zu verfolgen, noch auch im individuellen Untergang zur tragischen Erhebung gelangt. Das Traurige schneidet sowohl die immanente wie die transzendente Lösung ab; es ist die Deklaration der Aussichtslosigkeit und Hoffnungslosigkeit in bezug auf irgendwelche Lösung. Ob der Konflikt durch den Sieg der Gegner oder durch die Aufhebung des Strebenszieles seinen äußeren Abschluß gefunden hat, oder ob er in latenter Weise durch den Fortbestand der äußeren Beziehungen der konfligierenden Gegner fortgesetzt wird, ist dabei gleichgültig, da er jedenfalls als innerer Konflikt fortdauert. Das Streben (z. B. der Befreiungsdrang eines geknechteten Volkes oder die Sehnsucht eines Liebenden) erlischt nicht mit dem tatsächlichen Nachweis seiner Aussichtslosigkeit oder mit dem Eintritt seiner Gegenstandslosigkeit (z. B. dem Tod der geliebten Person), sondern dauert als ein wenn auch in seinen Äußerungen unterdrückter Drang oder als reell gegenstandslose Sehnsucht fort, sofern das Leben ihres Trägers fortdauert; damit besteht aber auch der innere Konflikt zwischen diesem Streben und der Unüberwindlichkeit seiner Hindernisse fort. So entspringt aus dem Bankerott des individuellen Strebens im äußeren Konflikt *die Versumpfung des inneren Konflikts*, und in dieser liegt das Traurige.

Das Leben wird natürlich nicht absolut inhaltleer, denn irgendwelche Zeitausfüllung muß ja doch stattfinden, und die Geschäfte und Pflichten des Tages können auch in der tiefsten Trauer ihren regelmäßigen Gang gehen; aber das Leben ist desjenigen Inhalts beraubt, der ihm in den Augen seines Trägers allein Wert verlieh, und deshalb scheint aller ihm verbliebene Inhalt tot und wertlos, weil der Weihe durch den höchsten Lebensinhalt ermangelnd. Das Traurige zeigt deshalb die tiefste Depression der Lebenslust in seinem Träger und überträgt diese Depression als sympathisches ästhetisches Scheingefühl auf den Zuschauer; diese Depression entspricht der Größe der im Kampf ums Dasein, d. h. um die höchsten Lebensgüter erlittenen Niederlagen oder Verluste. Es ist also nicht etwa der

Digitized by Google

Tod traurig, sondern das Leben, sofern es der höchsten Lebenswerte beraubt ist; der Tod ist nur indirekt traurig, sofern sein Anblick an andern für die Lebenden einen solchen Verlust bedeutet, oder sofern der Hinblick eines noch Lebenden auf den ihm bevorstehenden Tod den Verzicht auf die Verfolgung oder den Abschluß der ihm am Herzen liegenden Ziele einschließt.

Als Versumpfung des innerlich ungelösten und unlösbaren Konflikts ist das Traurige das eigentlich Häßliche im Gebiete der konflikthaltigen Modifikationen des Schönen. Es ist schlimm genug, daß das Leben so viel Trauriges aufweist; die Kunst hat keine, auch nicht die leiseste Entschuldigung, wenn sie uns das Traurige vorführt. Wer davon überzeugt ist, daß die Wirklichkeit überwiegend Trauriges bietet und ihrer Natur nach bieten muß, der hat das Recht zu erwarten, daß, wenn er aus der Wirklichkeit in die Kunst flüchtet, ihn nicht wieder die Fratze angrinst, der er zu entfliehen hoffte. Denjenigen aber, welche nicht von der überwiegend traurigen Beschaffenheit der Wirklichkeit überzeugt sind, dieselbe klarzumachen, das ist Aufgabe der Religion, Moral und Wissenschaft, aber nimmermehr der Kunst. Die Kunst hat nicht die Aufgabe, die Menschen über die Beschaffenheit der Wirklichkeit zu belehren, sondern sie hat die einzige Aufgabe, ihnen das Schöne vorzuführen. Eine Kunst, die sich zur populären Verbreitung theoretischer Wahrheiten über die Beschaffenheit der Wirklichkeit mißbrauchen läßt, ist eine tendenziös entartete Kunst, gleichviel ob sie diese Tendenzen vermittelst der Darstellung des Schönen oder des Häßlichen verfolgt; im letzteren Falle ist sie nur doppelt entartet, indem sie die unästhetische Tendenz noch dazu mit unästhetischen Mitteln verfolgt. Die Kunst hat weder optimistische noch pessimistische Tendenzen zu verfolgen, sondern nur ästhetisch zu sein und weiter nichts.

Dreifach entartet ist die Kunst, wenn sie mit unästhetischen Mitteln für unästhetische Tendenzen arbeitet, die noch dazu theoretisch unwahr und praktisch verkehrt sind; in diesem Falle befindet sich aber die Kunst, wenn sie sich in den Dienst der Propaganda eines unphilosophisch subjektiven Weltschmerzes, oder eines quietistischen Pessimismus, oder eines moralischen Entrüstungspessimismus, oder gar eines extremen Miserabilismus stellt. Wenn sie dann gar noch die Frechheit hat, ihre Häßlichkeit als Evangelium der neuen wahren Schönheit auszuposaunen, so fehlt einer solchen tendenziös-miserabilistischen Lyrik, Romanschriftstellerei und Kotmalerei nichts mehr, um bei jedem ästhetisch noch nicht ganz verkommenen Gefühl den tiefsten ästhetischen Ekel und Abscheu zu erwecken. Das Traurige korrespondiert dem theoretischen Standpunkt des ohnmächtig in seinem Jammer wühlenden Miserabilismus; dem theoretischen, allein berechtigten Pessimismus aber entspricht auf ästhetischem Gebiet nicht das Traurige, sondern das Tragische, nicht die tiefste Depression, sondern die höchste Erhebung, nicht die Versumpfung, sondern die reinlichste Lösung, nicht der Bann, sondern die Befreiung, nicht die quietistische Ohnmacht, sondern die glaubensmutige Tatkraft, nicht der Weltschmerz, sondern die Weltüberwindung, nicht das hilflose Verstricktsein in Schuld und Übel, sondern die Erlösung.

Digitized by Google

Die Kunst aber hat mit diesem allein wahren Pessimismus nicht deshalb nähere Beziehungen, weil er zufällig der Wirklichkeit entspricht, sondern weil die ästhetischen Forderungen logische Forderungen sind und deshalb der immanenten Logik der Tatsachen parallel laufen.

m) Das Elegische oder Wehmütige

Wenn nun das Traurige bloß und durchweg häßlich wäre, so wäre es allerdings unbegreiflich, wie es möglich ist, daß es unter gewissen, sogleich näher zu bestimmenden Bedingungen von jeher eine nicht unbedeutende Rolle in der Kunst gespielt hat. Dies erklärt sich daraus, daß das Traurige, wenn es auch an sich nicht rührend ist, wie oft irrtümlich angenommen wird, so doch mit der Zeit zu einem Rührenden werden kann. Das Traurige als bloß und rein Trauriges ist ebensowenig rührend, wie es ein Element der Versöhnung in sich enthält; es ist die bare Dissonanz, der Riß durch die Saiten, das Bittre ohne jeden süßen Zusatz; wer sich durch den Anblick des rein Traurigen gerührt fühlt, der genießt entweder Grausamkeitswollust, oder er trägt in das Traurige ein versöhnliches Element durch subjektive Vorwegnahme der zukünftigen Entwickelung hinein, das noch gar nicht objektiv darin liegt. Nun ist aber der menschliche Geist seiner Natur nach unfähig, in der reinen Dissonanz zu verharren und ein völlig zielloses Leben zu führen; die zuerst mechanisch und interesselos geübten Pflichten und Gewohnheitsleistungen des Tages erkämpfen sich bald wieder eine gewisse Teilnahme, und der Kreis der menschlichen Strebensziele ist so groß, daß an Stelle des ausgeschiedenen bald neue sich in den verfügbaren Bewußtseinsraum teilen. Die Qual der Trauer tritt immer seltener, kürzer und milder ins Bewußtsein und macht immer mehr der Summe der übrigen Interessen Platz, bis endlich die Erinnerung an die erlittene Niederlage oder den gehabten Verlust auftreten kann, ohne sofort die aktuellen Schmerzen als reale wachzurufen; diese Erinnerung der Trauer verhält sich zur wirklichen Trauer ähnlich wie ein ästhetisches Scheingefühl zum realen Gefühl, und ist deshalb schwächer, sanfter und milder als die wirkliche Trauer. Dann ist der Zeitpunkt gekommen, wo das Bewußtsein sich seine eigene Trauer vergegenständlichen kann und Raum findet, mit derselben Mitleid zu fühlen, und es bedarf dann schon besonderer Stimmungen oder besonderer Motive, um die Trauer als reale neu aufzuregen. Von diesem Zeitpunkt an mischen sich die erfreulichen Erinnerungsbilder des genossenen Besitzes oder der einstigen beseligenden Hoffnungen mit den schmerzlichen Erinnerungsbildern und geben den letzteren einen Zusatz von Süßigkeit; die Mitfreude und das Mitleid mit der eigenen Vergangenheit auf dem Hintergrunde einer mit neuem Inhalt erfüllten Gegenwart von selbständigem, wenn auch dem früheren nicht ebenbürtigem Wert verschmelzen zu einer gemischten Empfindung, welche Wehmut heißt.

Die Wehmut setzt erstens eine gewisse Resignation voraus, d. h. den demütig ergebenen Verzicht auf die Strebensziele, in welche dereinst der ganze Wert des Lebens gesetzt wurde, und zweitens die Wiedererlangung eines seelischen Gleichgewichts auf Grund neuer Strebensziele; beides zu-

Digitized by Google

sammen bildet aber den Bruch mit dem Gemütszustand, in welchem das Traurige sich ereignete, und die Geburt gleichsam eines neuen Menschen aus der Asche des von der Trauer verzehrten alten, der nun auf letzteren, seine Schicksale und Leiden wie auf diejenigen eines andern Menschen hinblicken kann. Was der neue Mensch von dem alten festhält, ist dann bloß noch die Illusion, daß dessen Trauer in seiner Wehmut unsterblich fortlebe, während sie für den normalen Gemütszustand des neuen Menschen tatsächlich mit der Resignation gestorben und nur in der wehmütigen Erinnerung als Schatten wieder auferstanden ist; mit dieser Illusion tröstet sich der Mensch über die Vergänglichkeit seiner tiefsten Schmerzen und heiligsten Trauer im Strome der alles verschlingenden Zeit. Es gibt auch eine Wehmut, welche bloß auf die Vergänglichkeit des genossenen Glückes gebaut ist, ohne dabei auf eine reale Trauer bei dessen Verlust zu reflektieren, z. B. die Wehmut, die für den Greis in der Erinnerung an das Glück der Kindheit oder für ein goldnes Hochzeitspaar an das Glück ihres Brautstandes liegt. Man kann dies die wehmütige Nachfreude im Gegensatz zur wehmütigen Nachtrauer nennen; wie in letzterer die Zeit heilend, tröstend und schmerzbeschwichtigend wirkt, so in ersterer auflösend auf das reale, seiner Natur nach vergängliche Glück; wie die Zeitferne in letzterer zu der Erinnerung an den realen Schmerz die kontrastierende Süßigkeit des realen Überwundenseins herzubringt, so in ersterer zu der Erinnerung an das genossene Glück die elegische Trauer über dessen Unwiederbringlichkeit.

Die Wehmut, in welche mit der Zeit alle Trauer sich auflöst, ist somit auch eine Art von Lösung des früheren Konflikts, aber keine direkte, reale, sondern eine indirekte, ideale, subjektive Lösung; die Lösung liegt darin, daß die Endlichkeit der Bedeutung des Konflikts erkannt wird, dem irrtümlich eine unendliche Bedeutung zugeschrieben wurde. Man könnte dies eine bloße nachträgliche Scheinlösung nennen, wenn es sich nicht bei dem Traurigen überhaupt bloß noch um den übrigen gebliebenen inneren Konflikt nach Beseitigung des objektiven, äußeren handelte, und wenn nicht die für das Individuum freilich doppelt bittre Lehre darin läge, daß es sich vom individual-eudämonistischen Standpunkt kaum lohnte, einen Konflikt so ernst und tief zu nehmen, dessen traurigen Ausgang man in so kurzer Zeit verschmerzen konnte. Der Betroffene wird freilich diese allgemeine Nutzanwendung auf seinen Fall abweisen, weil er die Erinnerungstrauer mit der wirklichen Trauer verwechselt, aber er wird doch in der Süßigkeit der Wehmut eine nachträgliche subjektive Lösung finden, deren Wert für ihn selbst zu bekritteln ihm nicht minder fernliegt. Der unbeteiligte Zuschauer hingegen wird schon beim Anblick frischer Trauer nicht umhin können, sich die Unausbleiblichkeit des Übergangs der Trauer in Wehmut zu vergegenwärtigen, weil er schon jetzt die Trauer nur als sympathisches Scheingefühl besitzt, und wird in der Vorwegnahme dieser bald genug eintretenden Umwandlung eine subjektive Lösung des objektiv noch bestehenden inneren Konflikts im Traurigen zu besitzen glauben. So gewinnt „die Versumpfung des Konflikts" neben der objektiven Unlösbarkeit noch die Nebenbedeutung seines allmählichen Versinkens und Verschlammens, womit er von der Oberfläche verschwindet, eingehüllt, abgestumpft und unschädlich gemacht wird.

Digitized by Google

Das Elegische grenzt darin an das Tragische, daß in ihm die Unwesentlichkeit und vergängliche Nichtigkeit aller besonderen Konflikte und aller aus ihnen entspringenden Schmerzen intuitiv erfaßt wird; aber dieses ahnungsmäßige Erfassen ringt sich nicht wie im Tragischen zum definitiven Bruch mit der Sphäre der phänomenalen Immanenz durch, weil der Durchschauung der Unwesentlichkeit des einen früher schmerzlich empfundenen Konflikts das tausendfache anderweitige Verhaftetsein an das irdische Dasein und seine mannigfachen Interessen gegenübersteht und sowohl der dringende Anlaß wie die erhabene Energie zur Zerreißung dieser zahllosen feinen aber festen Fäden fehlt. Man kann deshalb das Elegische als die Velleität des Tragischen oder als die Sehnsucht nach dem Tragischen bezeichnen, die erst im natürlichen Tode ihre verspätete Erfüllung findet.

Es ist klar, daß diese Lösung durch das Wehmütige oder Elegische sich mit dem Rührenden und Tragischen an ästhetischem Wert nicht messen kann; aber immerhin kann man sie nicht schlechthin verwerfen, und sie gehört jedenfalls zu dem Rührenden als eine Unterart, welche zu den objektiven Lösungen der versöhnlichen Konflikte eine subjektive Lösung in unversöhnlichen Konfliktsfällen in Bereitschaft hält. Das Traurige ist aber gerade nur in dem Maße ästhetisch statthaft, als sein Verklingen in das rührend Wehmütige oder Elegische dargestellt oder doch angedeutet und vorbereitet ist; wo dem Traurigen diese subjektive Surrogatlösung fehlt, oder wo sie gar durch die besonderen Umstände ausgeschlossen oder doch ferngehalten ist, da bleibt das Traurige ein unüberwunden Häßliches und damit ein Unästhetisches. Der elegische Zug einer sanften, süßen, wehmütigen Rührung fehlt aber gänzlich demjenigen Traurigen, welches die miserabilistisch-tendenziöse Kunst mit Vorliebe zur Darstellung bringt, und darum bleibt das oben über dieselbe gefällte Urteil von dem Nachweis einer teilweisen ästhetischen Zulässigkeit unberührt.

Die Arten der immanenten Lösung stehen insofern den konfliktlosen Modifikationen des Schönen näher als die weiter zu besprechenden konfliktbaltigen Modifikationen, als sie noch ziemlich gleichmäßig in allen freien Künsten ihren Tummelplatz finden. Wenn die konfliktlosen Modifikationen ein weiteres Gebiet haben als die Arten der immanenten Lösung, so liegt das nur daran, daß sie auch im Bereich der unfreien Künste neben dem einfach Schönen einen breiten Raum einnehmen, was man von den konfliktbaltigen Modifikationen nicht sagen kann. Aber im Bereich der freien Künste spielen das Lustige, Rührende und Elegische mit allen ihren Varietäten eine sehr bedeutende Rolle, nicht nur in der Mimik und Dichtkunst, sondern auch in der bildenden Kunst und Tonkunst. Die Bedeutung wächst sogar in dem Maße, als die höheren Modifikationen mit den Mitteln einer bestimmten Kunst weniger erreichbar werden. So ist z. B. das Lustige und Rührende wichtiger für die Malerei als für die Mimik, weil die erstere das Komische, Tragische und Humoristische weniger leicht zur Darstellung bringen kann als die letztere, und die Musik lebt und webt ganz vorzugsweise in den Varietäten der immanenten Lösung, weil die Darstellung des Komischen, Tragischen und Humoristischen ihr in der Hauptsache versagt ist.

Digitized by Google

2. Die logische Selbstaufhebung des Konflikts

a) Das Komische im allgemeinen

Jeder Konflikt entspringt aus einem relativ Unlogischen; dieses Unlogische muß früher oder später zutage treten in handgreiflich unlogischen Konsequenzen, insofern ihm nicht durch neue relativ unlogische Zwischenfälle der logisch gradlinige Fortgang der Wirkungen abgeschnitten oder umgebogen wird. Nicht jedes Unlogische trägt seine Alogizität offen an der Stirn, so daß sie jedem sofort erkennbar ist; im Gegenteil, dieselbe ist meistens mehr oder weniger versteckt oder verschleiert und muß sich erst an den Konsequenzen offenbaren. Die gedankliche Kritik benutzt die Reflexion dazu, um die logischen Konsequenzen einer Voraussetzung zu ziehen und durch offenbare Alogizität der letzteren die Alogizität auch der ersteren festzustellen, und nennt dieses Verfahren die reductio ad absurdum. In solchen Fällen nun, wo etwas Unlogisches seine eigenen Konsequenzen für die unmittelbare Anschauung der Sinne oder der Phantasie zieht, kann man sagen, daß eine intuitive reductio ad absurdum stattfindet oder daß das Objekt sich selbst ad absurdum führt. Die reductio ad absurdum kann der Entwickelung durch eine Reihe von Konsequenzen entbehren, wenn sie dem Denken oder der Phantasie nur einen einzigen Schritt zu tun übrigläßt, zu diesem aber sie gleichsam zwingt; auf diese Weise kann auch das ruhende Wahrnehmungsbild ohne sukzessive Veränderung oder Bewegung sich selbst ad absurdum führen, indem der der Phantasie aufgezwungene Schritt der unmittelbaren Konsequenz als ein in der Wahrnehmung schon mit enthaltener aufgefaßt wird.

Das Unlogische als solches ist nun zwar im Konflikt mit dem Logischen als solchen, aber dies ist ein rein idealer, sozusagen transzendent-idealer Konflikt; damit ein phänomenal-realer Konflikt zustande kommt, muß das Unlogische entweder in seinem unlogischen Tun mit anderen Individuen kollidieren oder doch mit seinen eigenen reellen Absichten kollidieren, oder beides zugleich. Wenn das Unlogische durch die Alogizität seines Gebarens mit anderen Individuen in Kollision gerät, so gibt das einen rein äußerlichen Konflikt, der als solcher auch kein innerliches Interesse erweckt; wenn das Unlogische durch sein unlogisches Tun mit seinen eigenen Absichten in Kollision kommt, so gibt das einen rein innerlichen Konflikt, der als solcher schwer zur sinnlich anschaulichen Darstellung zu bringen ist. Wenn aber der äußere und innere Konflikt als einander gegenseitig bedingende Konflikte zusammentreffen, wenn der äußere Konflikt aus dem inneren folgt und sich in das Innere zurückprojiziert, dann ist sowohl die anschauliche Darstellbarkeit als auch die innerliche Teilnahmsfähigkeit gewahrt und alle Bedingungen zum ästhetischen Eindruck vereinigt.

Das bloß Unlogische ist in ästhetischer Hinsicht inhaltlich häßlich. Wenn das Unlogische in äußere Konflikte eintritt und in denselben ad absurdum geführt und in seinen unlogischen Bestrebungen annulliert wird, so liegt darin wohl eine theoretische oder moralische Befriedigung, aber noch keine positive ästhetische Bedeutung. Es mag in ästhetischer Hinsicht weniger un-

Digitized by Google

befriedigend und weniger anstößig sein, wenn das Unlogische in seinen äußeren Folgen sich selbst aufhebt, als wenn es ungebrochen weiter besteht; aber solange im Zuschauer keine ästhetische Scheingefühle durch Beteiligung an einem inneren Konflikt erregt werden, solange bleibt auch der ganze Vorgang ästhetisch gleichgültig und kann in der Vorführung der reductio ad absurdum des Unlogischen keine Rechtfertigung oder Entschuldigung für die Vorführung des inhaltlich Häßlichen liegen. Die reductio ad absurdum des Unlogischen im bloß äußeren Konflikt entwaffnet die Antipathie des logischen Zuschauers gegen das Unlogische, sie macht seinen Zorn und seinen Wunsch, dasselbe zu bekämpfen, überflüssig, indem sie ihm zeigt, daß der Weltlauf so eingerichtet ist, daß das Unlogische sich früher oder später in seinen Bestrebungen selbst aufhebt; aber diese Beseitigung der Antipathie und des Hasses kann noch nicht die Erweckung von Sympathie ersetzen. Diese kann erst eintreten, wenn der äußere Konflikt die Projektion eines innern ist und sich samt seinen Folgen in das Innere des unlogischen Objekts reflektiert.

Der innere Konflikt besteht nun darin, daß das Individuum logisch zu verfahren *glaubt* und dabei unlogisch *verfährt*, also sich in einem Irrtum befindet, in welchem es sein unlogisches Tun oder Verhalten für ein logisches hält. Sofern nun dieser Irrtum nach Maßgabe seiner Verstandeskräfte oder seines Kenntnisbereichs unvermeidlich war, wird der Reflex der äußeren reductio ad absurdum nach innen das Individuum schmerzlich affizieren als ein unverschuldetes Scheitern seiner Bestrebungen infolge unverschuldeter Unzulänglichkeit seiner Leistungsfähigkeit. Dieser Vorgang wird im Zuschauer ohne Zweifel Sympathie erwecken, aber eine unlustige; denn mag auch kein besonderer Schade für das Individuum dabei herausgekommen sein, so ist doch das Scheitern seiner Bestrebungen ebenso unerfreulich als dessen Grund, nämlich das Unterworfensein unter die Unzulänglichkeit des menschlichen Denk- und Erkenntnisvermögens. Die Gleichgültigkeit des äußeren Vorgangs, welche die Vorführung des inhaltlich Häßlichen nicht zu rechtfertigen vermochte, wird nun vermehrt um die Unerquicklichkeit des Mitgefühls mit dem schuldlos in seinen Bestrebungen Gescheiterten und um die Unerquicklichkeit der Erinnerung an die unentrinnbare Irrtumsfähigkeit des beschränkten Geistes; der Gesamteindruck bleibt danach ein inhaltlich häßlicher.

Dieses Resultat wird nur in dem besonderen Falle ein anderes, wenn die Denk- und Erkenntnisfähigkeit des Individuums allerdings hingereicht hätte, den Irrtum zu vermeiden, wofern nur ein ausreichender und vorsorglicher Gebrauch von derselben gemacht worden wäre. Wenn das Individuum den Irrtum sich selbst, nämlich seinem Mangel in Aufmerksamkeit, Vorsicht, Sammlung, Besonnenheit, Überlegung usw. zuzuschreiben hat, dann kann es seine Fahrlässigkeit nicht damit entschuldigen, daß es unter dem allgemeinen Gesetz menschlicher Irrtumsfähigkeit gestanden habe, dann kann es sich nicht darüber beklagen, wenn es die Folgen seiner Fahrlässigkeit zu tragen hat und kann für das Scheitern seiner Bestrebungen keine Sympathie mehr in Anspruch nehmen. Wenn die Alogizität seines Tuns eine selbstverschuldete, wenn auch nur durch Fahrlässigkeit verschuldete, war, so

Digitized by Google

kann es nur heilsam für die künftige Schärfung seiner Aufmerksamkeit und Vorsicht sein, daß sein Tun sich selbst ad absurdum führt, und daß demselben durch seine Konsequenzen die illegitime Maske der vermeintlichen Logizität abgerissen wird.

Das Unlogische, das nichts dafür kann, ist inhaltlich häßlich; das Unlogische, das logisch sein könnte und sollte, aber doch unlogisch ist und noch dazu sich als logisch gebärdet und als solches respektiert sein will, ist inhaltlich häßlich in höherer Potenz. Aber während die reductio ad absurdum des ersteren uns ästhetisch gleichgültig läßt, weil sie über ein unverschuldet Verkehrtes wie ein notwendiges aber doch unverdientes Schicksal hereinbricht, erfüllt diejenige des letzteren uns mit ästhetischer Genugtuung, weil das mit falschen Ansprüchen auftretende auch anders sein Könnende sich selbst als ein logisch nicht sein Sollendes und Absurdes entlarvt. Wir haben in solchem Falle zwar nicht Sympathie mit dem Individuum, das ausessen muß, was es sich eingebrockt hat, wohl aber Sympathie mit der Selbstrektifikation, welche es sich vermittels seiner Verkehrtheit angedeihen läßt; wir empfinden nicht mit ihm die Beschämung, die es über seine Dummheit empfindet, oder doch empfinden sollte, sondern wir freuen uns über die Einrichtung des Weltlaufs, welche es zwingt, sich dieselbe wider Willen selbst angedeihen zu lassen. Wenn z. B. durch die Lüge einer sonst glaubhaften und ernsthaften Persönlichkeit jemand zu einer unbequemen Mühwaltung veranlaßt wird, die sich dann als vergeblich herausstellt, so finden wir, daß solche Lüge, auch wenn sie am 1. April vorgebracht wird, ein schlechter Spaß ist, bei dem „kein Witz ist", bei dem vielmehr der Spaß aufhört, so lange die Lüge derart war, daß sie dem Geprellten durchaus glaubhaft erscheinen mußte. Der Spaß fängt erst da an, wo die Lüge so beschaffen ist, daß sie bei einiger Aufmerksamkeit und Überlegung hätte als Lüge erkannt werden müssen, so daß nun der Geprellte es der eigenen fahrlässigen Leichtgläubigkeit zuzuschreiben hat, wenn er auf dieselbe, wie der Berliner treffend sagt, „hereinfällt".

Es liegt in der Freude über die unwillkürliche Selbstrektifikation mittelbar auch ein Gefühl der Überlegenheit über den „Hereingefallenen", und dieses Gefühl der Überlegenheit ist um so stärker, je höher die Intelligenz des Hereingefallenen im allgemeinen ist; damit ist aber schon gesagt, daß dieses Gefühl der Überlegenheit sich nur auf den besonderen Irrtum bezieht, nicht auf das Individuum im allgemeinen. Auch ist zu beachten, daß dieses Gefühl der eigenen Überlegenheit ein reaktives Gefühl ist, das sich erst nachträglich einstellt, oder auch nicht einstellt, jedenfalls also nicht zur Erklärung der ästhetischen Lust an diesem Vorgang mit herangezogen werden kann. Die Lust an der Selbstaufhebung des fahrlässig verschuldeten Unlogischen ist wesentlich eine Befriedigung des Vernunfttriebes, also sofern man die Vernunft zur intellektuellen Seite der menschlichen Natur rechnen kann, eine intellektuelle Lust zu nennen; die Lust an der eigenen Überlegenheit dagegen ist eine Befriedigung des Ehrgeizes oder der Eitelkeit, also wenn nicht eine moralische, so doch eine praktische Lust zu nennen. Die Lust an der Selbstaufhebung des fahrlässig verschuldeten Unlogischen ist eine objektive, auf die Einrichtung des Weltlaufs bezügliche Lust; die Lust an der eigenen Überlegenheit dagegen eine subjektive, auf die eigene Person bezügliche Lust.

Digitized by Google

Deshalb ist es der ersteren sehr leicht, sich zum ästhetischen Scheingefühl zu läutern und zu verklären, der letzteren sehr schwer, wo nicht unmöglich; die eigentlich ästhetische Lust ist mit der ersteren abgeschlossen, während die letztere einen außerästhetischen Zusatz von realer Lust bildet, der besonders bei realen Vorgängen, seltener bei künstlerischem Schein, zutage tritt. Die Lust an der eigenen intellektuellen Überlegenheit ist prinzipiell ebensogut eine Störung der ästhetischen Lust, wie die Beschämung und der Ärger des Hereingefallenen es sind; sie ist nur nicht in gleichem Grade störend und zerstörend für die ästhetische Auffassung und den ästhetischen Genuß, weil sie erstens ein gleichgerichtetes, nicht entgegengesetzt gerichtetes Gefühl (Lust und nicht Unlust), und zweitens ein bei weitem nicht so intensives Gefühl wie diese ist.

b) Die Ausschließung des Mitleids

Die eigentliche ästhetische Lust wird nun eine Rechtfertigung für die Vorführung des inhaltlich Häßlichen, das im Unlogischen gegeben ist; wo sie zu der Gleichgültigkeit der äußerlichen Selbstaufhebung hinzutritt und keine unlustige Sympathie mit dem hereingefallenen Individuum ihr entgegenwirkt, da haben wir diejenige Modifikation des Schönen vor uns, welche man das Komische im weiteren Sinne des Worts zu nennen pflegt. Das Komische und die Lust am Komischen sind ihrem Wesen nach durch die angegebenen Bedingungen erschöpft; der positive Grund des Komischen liegt in der Selbst-reductio ad absurdum des fahrlässig verschuldeten Unlogischen, und nur eine negative Bedingung für die ungestörte Wirksamkeit des Komischen ist es, daß nicht ein Grad von Mitleid im Beschauer Raum gewinne, der die ästhetische Lust am Komischen beschränkt oder überwiegt. Dazu gehört, daß der etwaige Schaden, durch welchen der unlogisch Handelnde „klug gemacht" wird, nicht so erheblich sei, um ihm ein nennenswertes Leid zu bereiten, weil sonst das Mitleid sofort Platz greifen müßte.

Je nach dem Grade der Feinfühligkeit des Zuschauers sowohl als auch des komischen Individuums ist nun aber die Grenze, „wo der Spaß aufhört", sehr verschiebbar; ein rohes Publikum versagt selbst noch solchen Mißhandlungen, von denen der Gebildete sich empört abwendet, sein Mitleid und lacht über dieselben, und ein recht dickfelliger Bursch achtet dieselben Püffe und Prügel für nicht der Rede wert, die ein feiner organisierter Mensch höchst schmerzlich und kränkend empfindet. Soll der Eindruck des Komischen für ein feinfühliges Publikum ungestört bleiben, so ist es eine Hauptsache, daß die Geschädigten selbst sich leicht und mit guter Laune über ihren Schaden hinwegsetzen; denn wenn man sieht, daß sie selbst kein Leid empfinden, so kann man auch nicht wohl dem Mitleid Raum geben, auch dann nicht, wenn man selbst den gleichen Schaden als ein sehr schmerzliches Leid empfinden würde. Aber auch ein und derselbe Zuschauer wird je nach seiner Disposition und augenblicklichen Stimmung bald mehr, bald weniger geneigt sein, Mitleid zu empfinden und demgemäß denselben Vorgang bald bedauernswert, bald komisch finden. Ja, noch mehr, der Grad der Mitleidserregung hängt wesentlich ab von der Unmittelbarkeit und Lebhaftigkeit des

Digitized by Google

sinnlichen Eindrucks, und es kann deshalb dieselbe Person bei gleicher Stimmung sich an dem dichterisch vermittelten Phantasieschein derselben Handlung als an einem komischen erfreuen, dessen Wahrnehmungsschein (z. B. in mimischer Darstellung) sein Mitgefühl zu sehr erregen würde, um den Eindruck des Komischen aufkommen zu lassen.

Ähnliche Unterschiede ergeben sich für verschiedene Behandlungsweisen desselben Sujets innerhalb des Wahrnehmungsscheins oder innerhalb des Phantasiescheins; es liegt in der Hand des Künstlers, die mitleiderregenden Momente hervorzukehren oder in den Schatten zu rücken, während der Kern der Handlung derselbe bleibt. Hiermit ist die Möglichkeit gegeben, denselben Vorgang entweder in rührendem oder in komischem Lichte zu zeigen. Was das Mitleid verstärkt, ist die zeitliche Gegenwart, die räumliche Nähe und die sinnliche Lebendigkeit und Farbigkeit des Vordergrundes; soll deshalb ein Vorgang, der an sich mitleiderregend ist, in komischem Lichte gezeigt werden, so muß er in zeitliche, räumliche und vorstellungsmäßige Ferne gerückt und gleichsam durch die Luftperspektive dieser dreifachen Ferne abgeblaßt werden. Beim Augenschein verzichtet man deshalb gern auf die Farbe und bietet das Bild lieber in abstrakten Umrissen; auf diese Weise wird in grober Holzschnittillustration manche Roheit erträglich, die als farbiges Bild ausgeführt unerträglich wäre.

Im Phantasieschein der Dichtung oder der reproduktiven Geschichtsauffassung wird der Blick um so freier, je mehr man die an sich leidvollen und traurigen Vorgänge aus der Vogelperspektive auffaßt; je mehr man sich auf diese Weise der Betrachtung sub specie aeternitatis annähert, desto fähiger wird man dazu, das Komische zu erkennen und zu genießen, das die Individuen, die Geschlechter und die Völker durch ihre Verkehrtheit sich selbst bereiten und dessen reductio ad absurdum sich meist in Strömen Blutes und in unsäglichem Massenelend vollzieht. Dabei darf man aber nicht zur abstrakt-reflektierenden Gedankenbetrachtung übergehen, denn sonst verschwindet das Komische ebenso wie das Furchtbare und Mitleiderregende, sondern man muß innerhalb der anschaulichen ästhetischen Betrachtung stehenbleiben, aber seinen Standpunkt so hoch und seinen Horizont so weit nehmen, daß man der Enge einer gemeinen Teilnahme entrückt ist und die irdischen Dinge gleichsam im Lichte der Ewigkeit anschaut. Dies ist nun freilich nicht jedermanns Sache, noch weniger jeder Frau Sache; wer aber dazu fähig ist, die fortlaufende Kette von Torheit, verkehrtem Verstandesgebrauch, Selbstverblendung und eigensinniger Verbortheit in der Geschichte zeitweilig unbeirrt von Mitleid aufzufassen, der wird an der unwillkürlichen reductio ad absurdum, welche überall die schuldvoll Irrenden sich selbst oder ihren Nachkommen bereiten, einen ästhetischen Hochgenuß haben, indem er das Komische dieses Prozesses erfaßt. Zur ästhetischen Feinschmeckerei wird dieser Genuß des geschichtlich Komischen, wo er sich auf die Verkehrtheiten des zeitgenössischen Parteitreibens richtet, die mit besonderer Aufdringlichkeit der Anschauung entgegentreten, während das Unheil, das sie anrichten, sich teils der unmittelbaren Wahrnehmung entzieht, teils in zweifelhaftem oder doch nicht so leicht übersehbarem Kausalzusammenhange mit demselben steht; deshalb tritt hier die Beeinträchtigung der komischen

Digitized by Google

Wirkung durch das Mitleid ganz von selbst in den Schatten, während die Komik des Parteitreibens um so befreiender und kathartischer wirkt, je widerwärtiger und wichtigtuerischer dasselbe sich spreizt und der Anschauung aufdrängt.

Die vorstehenden Bemerkungen dürften genügen zum Erweise des Satzes, daß das Komische an sich ganz unabhängig ist von dem Grade des Schadens, durch welchen die reductio ad absurdum des unlogischen Strebens sich vollzieht, daß die objektive Kleinheit dieses Schadens keineswegs ein integrierender Bestandteil im objektiven Wesen des Komischen ist, sondern daß vielmehr nur die subjektive Wirkung des Komischen durch eine Präokkupation der Seele von seiten des Mitleids beeinträchtigt oder verhindert wird. Sobald das subjektive Zustandekommen eines störenden Grades von Mitleid durch irgendwelche innere oder äußere Gründe ausgeschlossen ist, hört auch die Größe des objektiven Schadens oder Leides auf, ein Hindernis für die komische Wirkung zu sein, wodurch deren objektive Gleichgültigkeit für das Wesen des Komischen an sich klargestellt ist. Nicht die Kleinheit des Schadens oder Leides ist ein positiver Faktor des Komischen, sondern die Ausschließung des störenden Mitleids ist eine negative Bedingung der subjektiven komischen Wirkung. Außerdem ist noch zu beachten, daß das Zutagetreten eines Schadens für den verkehrt Handelnden nur eine Art der reductio ad absurdum unter vielen andern möglichen, daß sie insbesondere auf komische Reden oder symbolische Gesten nicht Anwendung findet, und selbst beim Handeln nur da die Verkehrtheit der Absicht herausstellen kann, wo das bewußte Ziel des Handelns der eigene Nutzen oder Vorteil ist, aber nicht, wo das Handeln ein aufopferndes Streben für andere, z. B. eine durch Einseitigkeit und Überspannung unvernünftig gewordene Tugend ist.

c) Das leihende Hineintragen einer höheren Intelligenz in's Objekt

Wir sahen oben, daß die Selbst-reductio ad absurdum nur in dem Falle aus dem Gebiet des ästhetisch Häßlichen heraus und in dasjenige des ästhetisch Schönen eintritt, wenn das Unlogische im ästhetischen Objekt ein irgendwie selbstverschuldetes ist und bei besserem Gebrauch der zu Gebote stehenden Intelligenz hätte vermieden werden können. Diese Bedingung (von Jean Paul und Vischer in nicht unbedenklicher Ausdrucksweise als das Hinzukommen des subjektiven Kontrastes zum objektiven bezeichnet) scheint nun das Komische auf ein verhältnismäßig enges Gebiet zu begrenzen, nämlich zunächst auf den Kreis der Gattungen und Individuen, deren Intelligenz schon ziemlich hoch entwickelt ist, und innerhalb dieses Kreises wiederum auf diejenigen Fälle, bei welchen das Durchschauen der unlogischen Velleität bei den zu Gebote stehenden Verstandeskräften und Erfahrungskenntnissen möglich ist. In der Tat ist das wahrhaft und eigentlich Komische auf dieses Gebiet beschränkt, innerhalb dessen das Individuum zur Durchschauung seiner Alogizität nicht nötig hat, sich vom Zuschauer einen höheren Grad von Intelligenz oder Erfahrungswissen leihen zu lassen, als es wirklich besitzt; nur innerhalb dieses Gebietes sind die Faktoren des Komischen im ästhe-

Digitized by Google

tischen Objekt als solchen vollständig und ohne künstliche und willkürliche Hineintragung gegeben. Die Erfahrung zeigt aber, daß das Komische in der ästhetischen Auffassung weit über dieses Gebiet hinausgreift und Grenzprovinzen annektiert, die ihm von Rechts wegen gar nicht zukommen. Dies geschieht dadurch, daß der Zuschauer leihweise eine Intelligenz in das Intelligenzlose und einen höheren Grad von Intelligenz in das mit einem geringeren, nicht ausreichenden Grade behaftete Objekt hineinträgt und auf diesem Wege ein relativ Unlogisches aus bloßer Naturnotwendigkeit zu einem Unlogischen aus fahrlässiger Verschuldung erhebt. Während die Selbst-reductio ad absurdum des unverschuldet Unlogischen teils ästhetisch gleichgültig, teils bedauerlich ist und keinesfalls die inhaltliche Häßlichkeit des unlogischen Objekts wettmachen oder deren künstlerische Vorführung und Darstellung rechtfertigen kann, wird das Objekt durch das leihende Hineintragen eines Intelligenzgrades, der seine Alogizität zur selbstverschuldeten stempelt, in die Sphäre des komisch Schönen emporgehoben, sofern es nur zugleich die unwillkürliche Selbstaufhebung seiner Alogizität versinnlicht.

So erobert sich die komische Auffassung einen breiten Umkreis, der eigentlich nicht zu ihrem Gebiet gehört, und dringt dabei nicht nur ins niedere Tierreich und Pflanzenreich vor, sondern auch in die Sphäre der körperlichen Erscheinung im Menschenreich, welche dem bewußten Wollen wie dem Irrtum gleich entrückt ist. Das Verfahren des leihenden Hineintragens ist dabei kein anderes, als wir es überall kennengelernt haben, wo ein ästhetisches Objekt, das einer niederen Konkretionsstufe angehört, durch subjektive Zutat der ästhetischen Auffassung auf eine höhere Konkretionsstufe emporgehoben wird; ebenso ist der Wunsch nach einer möglichsten ästhetischen Ausbeutung der gegebenen Objekte als Motiv des Leihens und die erleichternde psychologische Vorbedingung einer anthropomorphisch-anthropopathischen Anschauungsweise der Völkerkindheit und Einzelkindheit in beiden Fällen gleich. So wichtig es einerseits ist, diese Gebietserweiterung des Komischen durch Leihen eines höheren Intelligenzgrades zu würdigen, ohne welche ein großer und gerade der am häufigsten vorkommende Teil des Komischen unerklärlich bliebe, so verkehrt wäre es andererseits zu verkennen, daß diese in die Dinge erst hineingetragene Komik eine in anderen Objekten wirklich liegende zur Voraussetzung hat, daß also das eigentliche Gebiet des vollständig gegebenen Komischen erst da beginnt, wo man dem ästhetischen Objekt nichts zu leihen nötig hat.

d) Die drei Momente des komischen Prozesses

Es gehört zum Komischen nicht bloß, daß es unlogisch ist und sich schließlich als solches selbst entlarvt und aufhebt, sondern auch, daß es sich als ein Logisches gebärdet und sich selbst dafür ausgibt, weil es sich dafür hält. Die bloße Dummheit oder Albernheit, welche völlig sinnlose Verkehrtheiten zutage fördert, hat nichts Komisches, weil es ihr an jedem Vorwand gebricht, sich selbst für logisch zu halten, und an jedem Mittel, sich vor andern für logisch auszugeben. Das bloß Unlogische ist zwar in einem objektiven Konflikt zwischen dem, was es tatsächlich ist, und dem, was es logischerweise sein

Digitized by Google

sollte; aber es fehlt hier der innere, subjektive Konflikt zwischen dem, was es sein will und zu sein beansprucht und vorgibt, und dem, was es tatsächlich ist. Dieser letztere Konflikt aber ist es erst, für den wir uns ästhetisch interessieren, weil erst aus seiner Lösung die ästhetische Lust entspringt. Der Anspruch auf Vernünftigkeit darf, wenn er nicht ganz und gar haltlos erscheinen soll, einer gewissen Plausibilität nicht ermangeln; sonst wäre es unverständlich, wie das ästhetische Objekt zu dem Glauben an seine Vernünftigkeit käme, und wie wir dazu kämen, uns auch nur einen Augenblick in irgendwelchem Maße dieser Zumutung zu fügen. Je plausibler die Motivation für den Glauben des ästhetischen Objekts an die Vernünftigkeit seines Verhaltens ist, und je versteckter der Irrtum in dieser Begründung liegt, desto schärfer wird der subjektive Konflikt und desto durchschlagender seine Lösung.

Wenn demnach das Komische vollständig sein soll, d. h. alle seine wesentlichen Faktoren lückenlos und ohne Ergänzungsbedürftigkeit durch die Phantasie in sich enthalten soll, so muß es drei Momente in sich schließen, welche sich als drei allerdings blitzschnell aufeinanderfolgende Perioden in der ästhetischen Auffassung reflektieren. Das erste Moment ist das Objekt in seiner anscheinenden Vernünftigkeit, an die man wenigstens einen Augenblick muß glauben können, um zur vollen Wirkung des Komischen zu gelangen; diese Hingebung des Beschauers an den Anspruch des Objekts auf ausnehmende Vernünftigkeit erfolgt jedoch von vornherein nicht ohne das begleitende Gefühl, daß die Sache nicht geheuer ist, und daß in diesem Anspruch irgendein Irrtum stecken muß. Dieses Gefühl für die Paradoxie des Objekts, die Ahnung, daß die anscheinende Vernünftigkeit mit einer tatsächlichen Verkehrtheit und Alogizität des Objekts im inneren Konflikte liegt, diese gefühlsmäßige Ahnung in noch unentwickelter Form hat einerseits etwas Spannendes, weil sie auf eine Entwickelung von Konflikten hinweist, andererseits etwas Unbehagliches, weil der Beschauer der anscheinenden Vernünftigkeit des Objekts trotz der Plausibilität ihrer Motivation kein rechtes Vertrauen zu schenken wagt, und doch außerstande ist, sich deutliche Rechenschaft darüber zu geben, warum er das Vertrauen versagt. Das plötzliche Auftreten dieses mißtrauischen Gefühls wirkt im ruhigen Fluß der ästhetischen Auffassung als ein Chok, vor dem man stutzt; ist der Irrtum in der Begründung sehr geschickt versteckt, so daß mehr als ein Augenblick dazu gehört, um von diesem ersten Moment zum zweiten überzugehen, so wird das Stutzen zum Verblüfftsein. Dieses erste Moment ist entschieden unangenehm und erfordert seine Rechtfertigung durch den Fortgang zur Lösung, dem es als spannende Vorbereitung und Relief dient; wer also zu diesen weiteren Momenten fortzuschreiten unfähig oder widerwillig ist, der wird vom Komischen nicht erheitert und erfreut, sondern nur von dessen Paradoxie chokiert und irritiert werden.

Das zweite Moment am Komischen ist das Durchsichtigwerden der Alogizität und ihres Konflikts mit der anscheinenden Vernünftigkeit, welche im ersten Moment nur erst geahnt wurden. Dieses Durchsichtigwerden erfolgt plötzlich, wie wenn eine vorher dunkle Gegend durch einen jähen Blitz erleuchtet wird. In diesem zweiten Moment liegt die Bestätigung für das

Digitized by Google

im ersten Moment auftretende dunkle Gefühl des Mißtrauens in die zur Schau getragene Vernünftigkeit, die deutliche Einsicht in den Irrtum, welcher in der Begründung der anscheinenden Vernünftigkeit steckt und in die ganze Größe des Konflikts zwischen dem, was das Objekt vorstellen will, und dem, was es ist. Dieses Moment ist auch als der Gegenchok bezeichnet worden; indessen hebt es das Chokante des ersten Moments nicht auf, sondern bestätigt die Vermutung des in dem Objekte steckenden Widerspruchs, ohne einen Chok anderer Art oder ein zweites Chokantes herbeizubringen. Die blitzartige Plötzlichkeit der Erleuchtung über die widerspruchsvolle Beschaffenheit des Objekts rechtfertigt nicht einmal die Bezeichnung „zweiter Chok", geschweige denn „Gegenchok".

Diese Erleuchtung kommt zustande durch die Selbst-reductio ad absurdum des Objekts; diese Art der Vermittelung läßt schon hier im zweiten Moment vorausahnen, daß die Selbstvernichtung des Widerspruchs gegeben ist, und beugt damit jede Beunruhigung über den durchschauten Konflikt vor. Aber wie im ersten Moment der Widerspruch nur gefühlsmäßig geahnt wurde, so auch im zweiten Moment die Lösung; denn die reductio ad absurdum kann erst dann als Lösung erfaßt werden, wenn der Konflikt als solcher schon durchschaut ist. Im zweiten Moment aber ist der Konflikt als solcher noch nicht durchschaut, sondern wird es erst; die reductio ad absurdum dient also hier zunächst bloß als Mittel zur Durchschauung des Konflikts, und erst nachdem sie diese Leistung vollbracht hat, kann sie nun auch als das, was sie im Verhältnis zu dem durch sie ans Licht gestellten Konflikt ist, d. h. als Lösung, in Betracht kommen.

Damit ist aber schon der Übergang zum dritten Moment vollzogen, welches eben darin besteht, daß die Selbst-reductio ad absurdum in der oben erörterten Weise als Lösung des Konflikts empfunden und genossen wird. Wenn das erste Moment unangenehm war, so ist das zweite von Gefühlen gemischter Art, das dritte von Lust begleitet. Im zweiten Moment tritt nämlich erstens die subjektive Genugtuung hervor, daß das Mißtrauen beim ersten Anblick des anscheinend vernünftigen Objekts wohl begründet war, was aber eigentlich ein außerästhetisches reales Gefühl aus der befriedigten Eitelkeit vor sich selbst ist; zweitens steigt die im ersten Moment angebahnte Spannung des Konflikts auf ihren Höhepunkt und erzeugt das Mißfallen an der inhaltlichen Häßlichkeit dieses Widerspruchs; drittens aber wird diesem Mißfallen schon wieder seine Spitze abgebrochen dadurch, daß es die Selbst-reductio ad absurdum ist, welche seine Erkenntnis vermittelt, also die Lösung schon gleich mitgegeben ist. Diese Lösung als solche wird nun im dritten Moment genossen und damit auch die Spannung und das Chokante des ersten Moments überwunden. Das klare Bewußtsein der als Lösung gegebenen Lösung bricht ebenfalls plötzlich und blitzartig hervor, und zwar in dem Augenblick nachher, nachdem vermittels der Selbst-reductio ad absurdum der widerspruchsvolle Konflikt in seiner ganzen Tragweite erkannt und durchschaut ist.

Die Bewältigung der Bedeutung dieser Lösung durch das Bewußtsein vollzieht sich aber so, daß das den Prozeß genießende Subjekt von dem nun-

Digitized by Google

mehr erreichten Standpunkt wiederholentlich auf die beiden ersten Momente und ihre Aufhebung im dritten zurückblickt, d. h. die anscheinende Vernünftigkeit und Plausibilität des Objekts und seine tatsächliche Absurdität als die Glieder des Konflikts mit der Lösung oder Selbstvernichtung des Unlogischen konfrontiert. Dieser Rückblick vollzieht sich ebenfalls mit blitzartiger Geschwindigkeit, und zwar nicht bloß einmal, sondern mehreremal hintereinander mit abnehmender Intensität. Wie die Entladung der Elektrizität im elektrischen Funken oder Blitz eine einmalige zeitlose zu sein scheint und doch als eine zeitliche Reihe wiederholter Entladungen von abnehmender Intensität nachgewiesen werden kann, so ist es auch mit dem Rückblick auf die drei Momente und mit deren synthetischer Verknüpfung zum einheitlichen Eindruck des Komischen. Das wiederholte Hin- und Herspringen zwischen dem anscheinend Logischen und tatsächlich Unlogischen, zwischen dem Widerspruch und seiner Lösung, zwischen Spannung und Entladung entzieht sich der unmittelbaren Selbstbeobachtung des Bewußtseins und ist nur dadurch zu erhärten, erstens daß die Erinnerung das Vorhandensein jedes einzelnen dieser Momente im Komischen konstatiert, zweitens daß die Reihenfolge dieser Momente logisch bestimmt ist, drittens daß die Synthese derselben als zum Zustandekommen eines einheitlichen Eindrucks unentbehrlich vorausgesetzt werden muß, viertens daß die Seele bestrebt sein muß, den in der Synthese gehabten Genuß durch rückblickende Wiederholung zu verstärken, bis die Abstumpfung die weitere Wiederholung nicht mehr lohnend erscheinen läßt, und fünftens, daß diese rasche Oszillation zwischen Lust- und Unlustgefühlen imstande ist, die körperliche Begleiterscheinung des Komischen, das Lachen, wenn auch nicht zu erklären, so doch der Erklärbarkeit näherzurücken*).

Diese Erklärung wirklich zu liefern, ist nicht Sache der Ästhetik, sondern der Physiologie, so wie umgekehrt die Erklärung des Komischen nicht Sache der Physiologie, sondern der Ästhetik ist. Das ästhetische Problem des Komischen wird durch den Hinweis auf die körperliche Begleiterscheinung des Lachens ebensowenig gefördert, wie das ästhetische Problem des Rührenden durch den Hinweis auf die körperliche Begleiterscheinung des Weinens. Vor einer Vermengung der physiologischen und ästhetischen Probleme und vor Grenzübergriffen der verschiedenen Wissenschaften ineinander kann im Interesse der Klarheit der Begriffe nicht dringend genug gewarnt werden. Wohl aber kann man von der Ästhetik und der Physiologie erwarten, daß sie einander in die Hände arbeiten. Was die Physiologie von der Ästhetik erwartet und braucht, ist der Nachweis einer oszillatorischen Bewegung der Vorstellung und des Gefühls, eines raschen Hin- und Herspringens zwischen Gegensätzen, damit der psychische Reiz des komischen Eindrucks dem physiologischen Nervenreiz des Kitzels angenähert werde. Diesem Anspruch ist die deutsche Ästhetik bereits durch Jean Paul gerecht geworden, wenn auch die Glieder des Gegensatzes, zwischen denen die Vorstellung hin und her springt, sowohl bei ihm als auch bei seinen Nachfolgern noch nicht ganz richtig und nicht genau genug bestimmt worden sind.

*) Vgl. Ewald Hecker, Zur Physiologie des Lachens und des Komischen.

Digitized by Google

e) Das Komische im Verhältnis zum Rührenden und Tragischen, Intriganten und Lustigen

Die drei Momente des Komischen drängen sich in der Wirklichkeit eng zusammen; namentlich das zweite und dritte Moment sind untrennbar vereinigt, weil eben dasselbe, was als Vermittelung für das Zustandekommen des zweiten Moments dient, zugleich auch das dritte Moment setzt, sobald nur einmal erst das zweite als Vorstufe und Vorbedingung dazu gegeben ist. Dagegen kann allerdings das erste Moment eine längere Zeit für sich bestehen, bevor das zweite und dritte zur Entfaltung gelangt; man kann bei den zeitlichen Künsten alle Vorbereitung des Komischen zu diesem ersten Moment rechnen, insofern in ihr schon die Spannung auf den erst sukzessiv zu entfaltenden Konflikt hervortritt. Bei den Künsten der Ruhe, wo eine objektive Sukzession von Momenten nicht stattfindet, rückt auch das erste Moment unmittelbar mit dem zweiten und dritten zusammen, da bei der simultan gegebenen Totalität des ästhetischen Objekts der erste chokierende Eindruck sofort und ohne Pause von der Einsicht in die sich selbst aufhebende Alogizität abgelöst wird. Aber auch da, wo durch zeitliche Vorführung dem ersten Moment eine längere Dauer gegeben wird, muß man doch dem eigentlich Komischen nur eine blitzartige Plötzlichkeit, eine zeitliche Punktualität zuschreiben, weil die Einheit des zweiten und dritten Moments erst zu dem ersten hinzukommen muß, um dieses von einer Vorbereitung oder präliminarischen Veranstaltung des Komischen zum Komischen selbst zu erheben, oder den in ihm liegenden Keim des Komischen zum Komischen selbst sich entfalten, die Knospe zur Blüte aufbrechen zu lassen.

Diese zeitliche Punktualität des Komischen als solchen ist von der Ästhetik zur Genüge gewürdigt; aber sie ist meistens so behandelt worden, als ob sie etwas dem Komischen Eigentümliches wäre. Dies ist jedoch unrichtig; vielmehr ist die Punktualität der Akme allen Arten der Lösung des ästhetischen Konflikts gemeinsam. Auch beim Komischen hat die Akme einerseits eine vorbereitende Spannung, sei es objektiv in der Darstellung eines komischen Vorgangs, sei es subjektiv in dessen phantasiemäßigen Rekonstruktion aus der bildlich dargestellten Katastrophe, und hat andererseits eine Zeit des Ausklingens der ästhetischen Lust. Beides finden wir beim Rührenden und Tragischen auch. Wie es rührende und tragische Situationen gibt, deren Inhalt aus sich selbst verständlich ist, so gibt es auch solche komische Situationen; wie es rührende und tragische Handlungen von längerer zeitlicher Erstreckung gibt, so auch komische. Wie in einer rührenden oder tragischen Handlung der Hauptlösung des Hauptkonflikts Partiallösungen vorangehen können, so auch in einer komischen Handlung; und endlich können rührende, tragische und komische Handlungen von längerer Ausdehnung mit Episoden gleicher Art durchsetzt sein. In allen diesen Punkten stimmen alle Arten der Konfliktlösung prinzipiell überein, und die nachfolgend erörterten Unterschiede sind nur gradueller Art.

Erstens sind im Verhältnis zu lang ausgesponnenen rührenden oder tragischen Handlungen die lang ausgesponnenen komischen Handlungen selten, weil es sehr schwer ist, in einer vernünftig scheinen wollenden Ver-

Digitized by Google

nunftwidrigkeit auf lange Zeit strenge Konsequenz zu bewahren, ohne daß die Selbst-reductio ad absurdum eintritt und den Knoten löst; es gehört eine besondere Kunst dazu, die Fäden so zu schürzen, daß die komische Hauptlösung bis zum Schluß aufgespart bleibt, ohne daß doch die Konsequenz geschädigt oder die Spannung auf die Hauptlösung gänzlich unterbrochen wird. Zweitens gibt es im Vergleich mit kurz zusammengedrängten rührenden oder tragischen Handlungen eine große Menge von kurz zusammengedrängten komischen Handlungen, wie die Fälle der komischen Anekdoten beweist; es ist demgemäß sehr viel leichter, eine kurz zusammengedrängte komische Handlung, als eine ebensolche rührende oder tragische Handlung zu erfinden oder zu künstlerischer Wirkung zu bringen. Drittens ist die Breite des Nachklingens und Ausklingens beim Rührenden und Tragischen viel größer als beim Komischen; insbesondere steigt mit der Höhe und Stärke der rührenden oder tragischen Wirkung die Breite des Ausklingens in stärkerem Verhältnis als mit der Höhe der komischen Wirkung. Dies ist daraus zu erklären, daß einerseits das oszillierende Hin- und Herspringen beim Komischen viel schneller ermüdet als ein stetiges und in sich gleichbleibendes Gefühl, und daß andererseits die rein intellektuelle Befriedigung des einseitigen Vernunfttriebes im Komischen sich an Breite und Nachhaltigkeit nicht mit der vielseitigen gefühlserregenden Wirkung des Rührenden und Tragischen messen kann. Dies alles wirkt dahin zusammen, daß das Komische im Durchschnitt schmaler, dünner und magerer erscheint als das Rührende und Tragische, daß es sich zu diesen verhält wie Fichtennadeln zu Laubblättern, oder wie Gräten zu Knochen, und daß die Akme bei ihm spitzer herausteht, d. h. zur Pointe wird. Man kann mit vollem begrifflichen Recht auch von einer rührenden oder tragischen Pointe sprechen; aber man tut es gewöhnlich nicht, sondern bewahrt das Wort Pointe für die besonders pointierte Pointe des Komischen auf.

Wenn somit der Unterschied des Komischen vom Rührenden und Tragischen in bezug auf seine Punktualität nur ein gradueller ist, so genügt derselbe doch, um wesentliche Unterschiede für die ästhetische Verwendung des Komischen zu bedingen. Die Schwierigkeit, eine lang ausgesponnene und doch in sich konsequente komische Handlung zu gestalten, schreckt von diesem Unternehmen ab, das ohnehin wenig lohnend scheint, weil das Nachklingen der ästhetischen Lust nicht proportional mit der Größe dieses Aufbaues wächst; die Leichtigkeit des Gestaltens von kurz zusammengedrängten komischen Handlungen dagegen ladet gleichsam dazu ein, die rasch vorüberrauschende komische Wirkung durch öftere Wiederholung zu steigern und die ganze Reihe dieser komischen Wirkungen auf den Grund einer anderweitigen Handlung aufzuheften oder in dieselbe einzuflechten. Bedingung für die ästhetische Zulässigkeit und Ratsamkeit dieses Verfahrens ist dabei nur, daß die Handlung, in welche die Reihe von komischen Wirkungen verwebt wird, eine solche ist, deren ästhetische Wirkung nicht durch das Einflechten des Komischen beeinträchtigt, sondern womöglich gehoben wird, und ebenso daß sie die komischen Wirkungen nicht beeinträchtigt, sondern unterstützt.

Nun findet aber unbedingt eine solche gegenseitige Beeinträchtigung statt, wenn die komischen Zutaten in eine rührende oder tragische Handlung

Digitized by Google

eingeflochten werden. Nichts ist widerlicher als ein sentimentales Rührstück oder kalt-gräßliches Spektakelstück mit possenhaften Intermezzos, wenn auch die Volkstheater solche unästhetische Machwerke bevorzugen, weil sie auf ein ästhetisch-rohes Publikum einen besonderen Reiz durch ihre Kontraste ausüben. Die Tragödie mit possenhaften Episoden ist um nichts besser, sie wird nur nicht in Anwendung gebracht, weil das Volk dem Rührstück oder Schauerstück immer den Vorzug vor der echten Tragödie gibt, und das ästhetisch gebildete Publikum überhaupt für solchen Mischmasch dankt, der es in unvermittelter Weise zwischen entgegengesetzten Gefühlen hin und her wirft. Wo dennoch das Rührende oder Gräßliche bei wahren Kunstwerken mit dem Komischen vermischt auftritt, da wird sich bei genauerer Betrachtung allemal herausstellen, daß beide Bestandteile nicht mehr in ihrer ungebrochenen Gegensätzlichkeit miteinander abwechseln, sondern in der gemeinsamen humoristischen Färbung ihr Bindeglied finden, so daß in Wahrheit nur das rührend Humoristische oder tragisch Humoristische mit dem komisch Humoristischen abwechselt. Dieser Fall ist aber hier noch von der Betrachtung auszuschließen, wo wir es zunächst mit dem Komischen in seiner Reinheit zu tun haben.

Da es also die rührende und tragische Handlung nicht sein kann, in welche das Komische einzuweben ist, da die spektakulöse Handlung hier nur als komische *Parodie* des ernst gemeinten Spektakelstückes in Betracht kommen kann, und da das einfach Schöne unter Ausschluß der Konflikte, d. h. das Idyllische in seinem Wesen zerstört wird, wenn im Widerspruch mit seinem Begriff dem komischen Konflikt Einlaß in dasselbe gewährt wird, so bleibt nur die intrigante und die lustige Handlung als Kette für den Einschlag des Komischen übrig, wenn komische Kunstwerke von größerem Umfang zustande kommen sollen. Beide eignen sich aber auch in der Tat sehr wohl für diesen Zweck, indem sie das Komische einerseits nicht beeinträchtigen, andererseits es teilweise in seiner Wirkung unterstützen. Das Intrigante und das Komische bewegen sich insofern auf gleichem Boden, als sie beide eine wesentlich intellektuelle Befriedigung gewähren; außerdem führt die Intrigue leicht zu komischen Situationen, indem sie die Menschen verleitet, Handlungen als zweckmäßig für ihre Zwecke zu betrachten, welche sich im Verfolg als unzweckmäßig für sie selbst und als zweckmäßig für ihre Gegner herausstellen. Der Intrigant macht die von ihm geleiteten Personen zu komischen Objekten, indem er sie düpiert, und er genießt in dem Siege seiner intellektuellen Obmacht zugleich die Komik der von ihm Düpierten und Geprellten.

Das Lustige hat mit dem Komischen den Boden des Heitern gemein und repräsentiert in demselben Sinne dessen gefühlsmäßige oder stimmungsmäßige Steigerung, wie das Komische dessen intellektuelle Steigerung darstellt; beide unterstützen sich in ausgezeichneter Weise, indem die lustige Grundstimmung der lustigen Handlung und ihrer Personen durch den Einschlag des Komischen sozusagen die intellektuelle Rechtfertigung für ihre vorher mehr oder minder grundlose Heiterkeit erhält, und ihrerseits dafür Bürgschaft leistet, daß die bei der Selbstberichtigung und Selbstaufhebung des Unlogischen etwa vorkommenden Schäden und Leiden möglichst leicht

Digitized by Google

genommen und mit guter Laune abgeschüttelt werden. Hat das Lustige vor dem Intriganten in letzterer Hinsicht einen entschiedenen Vorzug, so tritt dazu noch ein zweiter, der sich auf das Nachklingen bezieht. Wo man es nur mit Komischem zu tun hat, ist nämlich, wie bemerkt, das Nachklingen verhältnismäßig kurz, so daß die durch die komische Wirkung allein erzielte Heiterkeit rasch verfliegt; ruht hingegen das Komische auf dem Grunde des Lustigen, so bleibt dieses Lustige als stimmungsvolle Heiterkeit auch nach dem Verfliegen der komischen Wirkung bestehen, jedoch nicht ohne durch das Komische in sich gefestigt und gesteigert zu sein. Diese länger vorhaltende Steigerung der Heiterkeit wird mit Recht auf das Komische als seine Ursache bezogen, ohne daß die schon vorhandene Lustigkeit als Bedingung für die Wirksamkeit dieser Ursache berücksichtigt wird; ja sogar es wird oft selbst die schon mitgebrachte Lustigkeit auf die Reihe komischer Wirkungen als auf ihre Ursache bezogen, weil sie in ihr erst die Rechtfertigung ihrer sonst unmotivierten Gutgelauntheit gefunden zu haben glaubt. Wo diese Grundlage der Lustigkeit fehlt und statt ihrer bloß die Intrige als Kette des Gewebes benutzt wird, oder gar eine Reihe komischer Einfälle mehr oder minder zusammenhanglos aufgetischt wird, da erweckt die Wiederkehr des Komischen sehr bald das Gefühl der Leere und des Überdrusses, welches aus der einseitig intellektuellen Befriedigung und deren gemütloser Frostigkeit entspringt. Das Lustige hingegen, auch wenn es sich als unmotivierte Stimmung darbietet, bringt doch in die völlig gemütlose Verstandeskälte des Komischen und Intriganten einen Hauch an Wärme und Behagen hinein, und adelt das Komische, indem es dasselbe als Mittel zu seiner Selbstbehauptung und zu seiner Potenzierung in die ideale Sphäre einer aller irdischen Bedrängnis entrückten souveränen Heiterkeit verbraucht. Dieser Lustigkeit verzeiht man selbst eine mangelhafte Führung der Intrige; denn die souveräne Erhabenheit dieser idealen Heiterkeit über alle möglichen Vorkommnisse läßt die nähere Beschaffenheit dieser Vorkommnisse am Ende ziemlich gleichgültig erscheinen, und gestattet sogar, das neckische Spiel des Zufalls die Stelle der Intrige einnehmen zu lassen, da es ja doch nur darauf ankommt, zu zeigen, wie lustig die lustigen Personen auf die Kaleidoskopfiguren der zufälligen Konstellationen reagieren. Je unwahrscheinlicher diese zufällige Führung der Handlung sich gestaltet, desto mehr muß der Zuschauer durch gesteigerte Lustigkeit und Komik für die seinem Verstande zugemutete Unbill schadlos gehalten werden. Dies gibt den Grundcharakter des Possenhaften, während in dem Lustspielartigen das Lustige und Komische nur so weit Platz greifen kann, daß die pragmatische Folgerichtigkeit des Intriganten, auf welches das Lustige sich stützt, nicht geschädigt wird. Außerdem pflegt aber das Possenhafte und Lustspielartige noch dadurch sich zu unterscheiden, daß bei dem komischen Einschlag von ersterem das Derbkomische, von letzterem das Feinkomische bevorzugt wird.

f) Das Komische im Verhältnis zum Anmutigen und Humoristischen

Der Unterschied des Derbkomischen und Feinkomischen ergibt sich aus dem Verhältnis des Komischen zum Anmutigen. Wo das Komische auf

Digitized by Google

die Vereinigung mit der Anmut der Erscheinung verzichtet, wird es zum Derbkomischen, das dafür drastischere, wenn auch gröbere Wirkungen erzielt; wo das Komische die Anmut der Erscheinung zu behaupten sucht, muß es wiederum auf manche packende und zündende Wirkung verzichten, verknüpft aber dafür den ästhetischen Reiz des Komischen mit demjenigen des Anmutigen zu einer höheren Einheit. Wer ein Maximum komischer Wirkung sucht, der wird auf diese Verknüpfung mit dem Anmutigen in der Regel verzichten müssen, weil die Anmut eine Menge Mittel der komischen Wirkung, insbesondere die mißfälligen Extreme und die ungraziöse Häßlichkeit ausschließt; wer in seinem ästhetischen Geschmack zu ungebildet ist, um den Mangel an Anmut empfindlich zu vermissen und deren Vereinigung mit dem Komischen nach ihrem vollen Werte zu würdigen, der wird das Feinkomische bereitwillig anderen überlassen und sich mit ungestörtem Behagen an das Derbkomische halten.

In dem Derbkomischen ist sowohl die Verkehrtheit als auch ihre Selbstaufhebung mit groben, scharfen Zügen gezeichnet, die deutlich erkennen lassen, worauf es ankommt, und selbst dem blöderen Auge den komischen Zusammenhang klarzumachen geeignet sind; in dem Feinkomischen hingegen ist die Alogizität des anscheinend Vernünftigen mehr versteckt und durch weniger hervortretende Züge angedeutet, auch die Selbstaufhebung des Unlogischen durch weniger plumpe und mehr subtile Ausdrucksmittel angedeutet, so daß dem Verständnis des Zuschauers mehr zugemutet wird. Das Derbkomische liebt die Extreme in den Formen und Bewegungen, d. h. das Groteske, Karikierte, Übertriebene, Absonderliche, Bizarre, das Plumpe und das Quecksilbrige, das Täppische und das Hiddlige; es liebt ferner ein exzentrisches Benehmen seiner Individuen, rohe Späße und Faxen, die es mit Sitte und Anstand ebenso leicht nehmen wie mit körperlichen Mißhandlungen, d. h. es fällt leicht ins Burleske. Wo es den Witz zu Hilfe nimmt, pflegt dieser ebenso plump, täppisch, roh und ungeschlacht zu sein wie sein Handeln, und sich ebenso schonungslos auch gegen unverschuldete Mängel und Gebrechen zu kehren, wie diese zum Zweck der komischen Wirkung mit Vorliebe zur Schau getragen werden und zu Schaden kommen. Das Feinkomische meidet alle diese Verstöße gegen Maß, Harmonie und Anmut und begnügt sich mit demjenigen Grade komischer Wirkung, der sich innerhalb der Grenzen der Anmut erreichen läßt.

Hierzu muß es sowohl die Ausdrucksmittel als auch die Art der Selbstreductio ad absurdum aus der im Derbkomischen bevorzugten körperlichen Sphäre in eine mehr geistige emporheben, die körperliche Erscheinung in den Grenzen des Normalen, des gattungsmäßig Formalschönen und der Grazie halten, die vom Derbkomischen bevorzugten bizarren Extreme geistiger und charakterologischer Veranlagung so abdämpfen, daß die seelische Anmut gewahrt bleibt, und den Witz zu einem neckischen, der seelischen Anmut dienstbaren Spiel des Geistes veredeln. Die Verbindung des Komischen mit der körperlichen Grazie legt ihm nur Schranken auf, seine Dienstbarkeit unter der seelischen Anmut aber hebt es bereits über seine intellektuelle Einseitigkeit hinaus in die Sphäre des Gemütslebens, d. h. sie steigert das Komische bereits zum Humoristischen, und deshalb ist auch nur da das

Digitized by Google

Feinkomische trotz aller Einbußen an komischer Wirkung dem Derbkomischen gegenüber konkurrenzfähig, wo es sich zum Humoristischen vertieft. Das Derbkomische hingegen feiert da seine höchsten Triumphe, wo es sich auf dem Grund des Lustigen zum Possenhaften im edelsten Sinne des Worts entfaltet, d. h. zur Verherrlichung der souveränen Heiterkeit des frei über der Realität schwebenden Gemüts wird; und zwar erreicht es hier deshalb seinen Höhepunkt, weil es sich ebenfalls über die intellektuelle Einseitigkeit der Befriedigung des kalten Vernunfttriebes erhebt, und wenigstens einen vereinzelten Strahl des Gemütslebens in sich aufnimmt, also ebenfalls die Grenze des Komischen zum Humoristischen überschreitet.

Man sieht hieraus, wie auf allen seinen Höhepunkten das Komische über sich selbst hinausdrängt zum Humoristischen, in welchem seine intellektualistische Kälte und Einseitigkeit erst überwunden werden kann. Der Mißbrauch des Wortes „humoristisch" anstatt „komisch", der sich mehr und mehr in der Volkssprache einbürgert, hat seine psychologische Begründung darin, daß das Komische sich seiner Einseitigkeit und Herzlosigkeit schämt, und auch da, wo es nackt und bloß komisch ist, doch gern etwas Edleres und Höheres vorstellen möchte. Das bloß Komische hat aber auch einen gewissen Grund, sich seiner selbst zu schämen, wo es in Masse auftritt, z. B. in einer Reihe komischer Vorträge oder in einer komischen Zeitschrift; wer es aushält oder gar liebt, dauernd bei dem bloß Komischen zu verweilen, der stellt sich damit ein übles Zeugnis von kalter Verstandesmäßigkeit, Gemütlosigkeit, Oberflächlichkeit und Mangel an Ernst und Tiefe aus. Dagegen hat das Komische ein höchstes Recht, sofern es am rechten Orte, zur rechten Zeit und im rechten Maße sich geltend macht; denn nichts steht so hoch oder ist so heilig, daß es nicht auch verdiente, als komisch Schönes genossen zu werden, sofern es die Bedingungen des Komischen erfüllt. Dieses höchste Recht kann aber das Komische nur dann beanspruchen, wenn es als Komisches ein mikrokosmisches ist, d. h. wenn der typische Verlauf des komischen Prozesses ein Abbild des makrokosmischen Prozesses ist. Dies ist nun aber in der Tat der Fall.

g) Der mikrokosmische Charakter des Komischen

Schon die obigen Bemerkungen über das Komische des geschichtlichen Prozesses (S. 313—314) sind geeignet, auf diese Wahrheit vorzubereiten; denn die Geschichte der Stämme und Völker und der sie mikrokosmisch repräsentierenden Fürstengeschlechter kann als verbindendes Mittelglied zwischen dem Lebensgange des einzelnen und der Menschheit gelten, wie diese letztere wiederum hinüberleitet zu dem Lebensgange des bewußten Geistes im Makrokosmus. Alles in der Welt strebt und ringt und plagt sich ab für Zwecke, die nicht seine Zwecke sind; soweit es aber dabei seine Zwecke zu fördern glaubt, führt es diesen Irrtum durch den Verlauf seines Lebens ad absurdum. Jedes Glied an einem größeren Ganzen, das sich willig den Zwecken des letzteren eingliedert und selbstverleugnend ihnen dient, glaubt damit etwas Positives für dieses größere Ganze zu leisten; aber in diesem Individuum höherer Ordnung wiederholt sich das nämliche Verhältnis, d. h. es dient wieder nur den Zwecken eines noch höheren Ganzen, und

Digitized by Google

führt, soweit es seinen eigenen Zwecken zu dienen glaubt, sich selbst ad absurdum. Jede individuelle Selbstzwecklichkeit ist „ganz eitel" und erweist unwillkürlich an sich selbst die eigene Eitelkeit, Verkehrtheit und Nichtigkeit; das ist die große Lehre, die das Leben und der Weltlauf erteilt.

Bei jeder solcher logischen Selbstaufhebung der vermeintlichen Selbstzwecklichkeit in einer Individualität irgendwelcher Ordnung bleibt ein gewisser Rest der Vernichtung entzogen, nämlich der Aufblick zu dem objektiven Zweck der Individualität nächst höherer Ordnung; aber dieser positive Rest, der in jedem Einzelfall der komischen Selbstvernichtung entgeht, ist doch nur etwas relativ Positives für den Prozeß auf dieser Stufe und verfällt mit logischer Notwendigkeit der gleichen komischen Selbstvernichtung im weiteren Verlauf ihres eigenen Lebensprozesses. Jeder Einzelfall des Komischen hat sonach freilich die Positivität der über seine Individualitätsstufe hinausreichenden Idee unangetastet zu lassen, und macht sich der Frivolität und Blasphemie schuldig, wenn er sich gebärdet, als ob die Idee einer solchen relativen Positivität ermangelte, die vielmehr gerade durch die komische Selbstvernichtung der Verkehrtheit auf niederer Individualitätsstufe als bleibender Rest ausgeschieden und in ihrer relativ positiven Bedeutung hervorgekehrt und ans Licht gestellt werden soll. Aber es ist ebenso gewiß, daß die Positivität dieses Restes nur relativ ist, nur für die falsche Eigenzwecklichkeit einer niederen Individualitätsstufe Gültigkeit hat, an sich selbst aber demselben Prozeß der komischen Selbstvernichtung verfallen muß, sobald sie den Anspruch erhebt, dem Spruche: „alles ist eitel" entrückt zu sein.

Alle gliedliche Zweckhaftigkeit muß somit aufgehoben werden in der makrokosmischen Teleologie, und alles Endliche muß sich in deren Dienste verzehren. Diese makrokosmische Teleologie aber ist demselben Prozeß der komischen Selbstvernichtung verfallen, sie ist ebenfalls ganz eitel, da sie zu nichts Positivem führt und führen kann. Auch der Prozeß des Weltganzen ist ein Ringen und Mühen um nichts und wieder nichts, bei dem nichts herauskommt. Darin hat ja die antiteleologische mechanistische Weltanschauung ganz recht, daß bei dem Weltprozeß nichts herauskommt, daß die Völker sich vergebens totschlagen und verdrängen, die Planeten vergebens um die Sonne kreisen und vergebens in ihrer Bewohnbarkeit einander ablösen, wenn man nach dem positiven Zweck aller dieser Arbeit fragt. Aber darin hat sie Unrecht, daß sie das Teleologische der natürlichen und geistigen Weltordnung verkennt, sofern es auf die Selbst-reductio ad absurdum und Selbstannullierung des Weltwillens gerichtet ist. Der Zweck des Prozesses ist eben der, dem Willen die Zwecklosigkeit seines Wollens ad oculos zu demonstrieren, d. h. ihn sich so drastisch als möglich durch sich selbst unwillkürlich ad absurdum führen zu lassen.

Die unendliche Komik dieses Prozesses liegt gerade darin, daß es das allweise Absolute ist, was die unendliche Dummheit begangen hat, sich auf das Wollen einzulassen. Den Willen kann man nicht dumm nennen, da er eben das Unlogische ist und als solches auch keine Klugheit hat; aber der absolute Geist, der diesen Willen hat, und ihn in seiner Erhebung gewähren ließ, erscheint uns in diesem Vorgang als so unendlich dumm, gerade weil er so unendlich weise ist. Dabei ist natür-

Digitized by Google

lich in dem absoluten Geiste die Möglichkeit vorausgesetzt, vermöge der Allweisheit seiner logischen Idee die antilogische Verkehrtheit seines alogischen Willens in statu nascente hindern zu können, was offenbar eine leihende Hineintragung aus der Anschauung des selbstbewußten Geistes in diejenige des unbewußten Geistes ist, ebenso wie der Begriff der Verschuldung, welchen man wohl auch auf diesen „Fall" oder „Abfall" überträgt; aber es ist doch zu beachten, daß die „Dummheit" im selbstbewußten Geiste, der sich in einem unbewachten Augenblick seiner Intelligenz nicht gehörig bedient, doch auch nur einer gröberen psychologischen Auffassung in Bausch und Bogen angehört, während die genauere psychologische Analyse hier ebenso wie die metaphysische Analyse in jedem Einzelfall aufdecken wird, daß und warum der zureichende aktuelle Gebrauch der Intelligenz in dem fraglichen Augenblick tatsächlich ausgeschlossen war. Damit ist dann die Übereinstimmung, soweit sie für den Begriff des Komischen erforderlich ist, wieder hergestellt.

An der Komik des Weltprozesses in seiner einheitlichen Totalität zeigt es sich nun recht deutlich, daß ein positiver Rest der Idee nach der Selbstaufhebung des Unlogischen nicht zum Begriff des Komischen als solchen gehört, sondern nur der gliedlichen Unvollständigkeit begrenzter komischer Prozesse als außerkomisches Komplement des Komischen anhaftet. Wo die Unvollständigkeit des Mikrokosmischen aufhört, umspannt die komische Selbstvernichtung des Unlogischen die Totalität des Universums und läßt nichts übrig als den negativen Triumph des Logischen, der die Aufhebung des unlogischen Willens samt der Aufhebung der aktuellen logischen Idee bedeutet. Was nach Beendigung der Aktualität bestehen bleibt, ist nur das reine Wesen als substantielle Einheit des wollen könnenden, aber nicht wollenden Willens und des Logischen als der formalen Möglichkeit eventueller neuer Ideeentfaltung. Während es im mikrokosmischen Komischen eine der Wahrheit des Idealismus ins Gesicht schlagende Frivolität und Blasphemie wäre, den positiven Rest der Idee als das außerkomische Komplement der komischen Selbstvernichtung des relativ Unlogischen zu leugnen, stellt sich die Leugnung eines solchen positiven Restes im makrokosmischen Komischen als die unerläßliche Bedingung für die Reinheit und Vollständigkeit des Triumphes des Logischen über das Unlogische dar. Nur die mit ihrer Aufgabe noch nicht zustande gekommene logische Idee muß nach jedem partiellen Triumph über das relativ Unlogische aktuell fortbestehen, um zum letzten absoluten Triumph vorzuschreiten; die mit ihrer Aufgabe zustande gekommene Idee dagegen erlischt als aktuelle mit dem durch sie vernichteten Unlogischen mit, weil ihr nichts mehr zu tun übrigbleibt, nachdem sie über das absolut Unlogische triumphiert hat.

Es ist klar, daß die kosmokomische Weltauffassung nur bestehen kann, solange die verstandesmäßige Auffassung der Welt unter Ausschluß jeder gefühlsmäßigen Auffassung im ästhetischen Subjekt herrscht. Sobald ein Gefühl sich einmischt, das über die Befriedigung des Vernunfttriebes durch die Selbstaufhebung des Unlogischen hinausgeht, muß das Kosmokomische in das Kosmotragische umschlagen oder sich mit demselben verbinden. Wenn es schon nicht jedem gegeben ist, bei der Betrachtung der geschichtlichen

Digitized by Google

Vorgänge in der Menschheit von dem Elend, das durch Torheit und Verkehrtheit heraufbeschworen wird, zu abstrahieren und den Blick bloß auf die logische Selbstaufhebung des Unlogischen zu richten, so wird dies noch weniger der Fall sein, wenn es sich beim Kosmokomischen darum handelt, von dem gesamten Weltelend, das durch die Torheit und Verkehrtheit des Wollens heraufbeschworen wird, zu abstrahieren. Wer seinem Gefühl zu sehr verhaftet ist, um auch nur zeitweilig von demselben zu abstrahieren und sich auch nur vorübergehend zur Freiheit einer rein intellektuellen Betrachtung zu erheben, der wird überhaupt die Anwendung des Begriffs des Komischen auf den Weltprozeß als eine abscheuliche Gefühlsroheit oder entmenschte Gefühllosigkeit*) verwerfen; einen solchen Vorwurf würde aber nur derjenige verdienen, welcher sich dauernd an der komischen Betrachtung des Weltprozesses genügen ließe, ohne die herzlose Einseitigkeit und Ergänzungsbedürftigkeit dieser Auffassungsweise zu fühlen und zu begreifen. Dagegen muß man dieser Auffassungsweise ihr gutes Recht wahren, wo sie sich nur vorübergehend einstellt und von der geistigen Freiheit und Erhebungsfähigkeit des Intellekts über seine Naturgrundlage des Gefühls Zeugnis ablegt; aber auch dann muß man dessen eingedenk bleiben, daß eine so einseitige Auffassungsweise, welche erst das Gefühl gewaltsam zum Schweigen bringen muß, ehe sie hervortreten kann, unmöglich die höchste und erschöpfende Art der ästhetischen Auffassung sein kann, sondern daß dieselbe in ihrer Nacktheit nur vorübergehend als Durchgangspunkt der ästhetischen Selbstbesinnung zutage treten kann und dazu bestimmt sein muß, für die Dauer aufgehobenes Moment in einer höheren und universelleren Auffassungsweise zu werden.

h) Die komische Lösung als zugleich immanente und transzendente

Die komische Lösung des Konflikts, soweit sie sich auf die Selbstaufhebung des relativ Unlogischen auf niederer oder mittlerer Individualitätsstufe beschränkt, ist zweifellos eine immanente Lösung des Konflikts zu nennen, nicht bloß deshalb, weil das über die unlogische Velleität triumphierende Logische dem ästhetischen Objekt immanent ist und nicht etwa als deus ex machina von außen herantritt — denn dies gilt auch für die transzendente Lösung des tragischen —, sondern deshalb, weil die Lösung sich innerhalb des phänomenalen Weltprozesses vollzieht, das Unlogische und Verkehrte in demselben beseitigt, das positiv Logische an der Idee übrigläßt, und demselben ein Relief gibt. In dieser Hinsicht reicht also die komische Lösung der rührenden die Hand; beide überwinden den Konflikt mit den Mitteln, welche die phänomenale Welt bietet, und der Unterschied liegt nur darin, daß das Rührende von dem positiven Rest der Idee ausgeht und diesen direkt zum Siege über die negativen Faktoren führt, während das

*) Es ist wesentlich diese aus dem Intellektualismus entspringende Gefühllosigkeit, welche Hegel dazu kommen ließ, das Komische als den letzten Höhepunkt an das Ende der Ästhetik zu stellen. Daß er zu dieser Konsequenz gelangte, ist um so bemerkenswerter, als ihm die Einsicht in die reine Negativität der absoluten Teleologie des Makrokosmos noch fehlte.

Digitized by Google

Komische sich um den positiven Rest der Idee unmittelbar gar nicht bekümmert, sondern bloß um die automatische Negation der negativen Momente, wodurch aber indirekt dasselbe Ziel erreicht wird.

Das Rührende löst den Konflikt durch Berufung an das Gefühl, aus welcher der höhere Wert der positiven Momente der Idee erhellt und wirksam wird; das Komische löst ihn durch Berufung an den Verstand, indem sie ihm den Unwert der negativen Momente durch intuitive Dialektik vorführt. Das Rührende gibt unmittelbar eine positive Lösung und bedarf deshalb keines außer seiner Sphäre liegenden Komplements; das Komische gibt unmittelbar nur eine negative Lösung und läßt einen positiven Reflex nur aus dem Komplement seiner selbst hervorscheinen, das nicht mehr in seiner Sphäre liegt. Das Rührende bietet eine bloß relative Lösung, wie dies auf dem in Relationen sich erschöpfenden Standpunkt der Immanenz nicht anders sein kann; indem ihm aber jedes außer seiner Sphäre liegende Komplement fehlt, mangelt ihm die gefühlsmäßige Einsicht in diese Relativität, die höchstens im Wehmütigen oder Elegischen hervorschimmert, und dadurch gelangt es unvermeidlich dazu, die bloß relative Lösung für eine absolute zu nehmen und damit unwahr zu werden. Das Komische hingegen blickt sehr wohl über die Relativität seines Einzelfalls, sowohl über diejenige der Negation des Negativen als auch über diejenige des positiven Komplements hinaus und hat in der Souveränität seiner eigentümlichen ästhetischen Anschauungsweise die intuitive Selbstgewißheit seiner alles umspannenden Macht, kraft deren auch das in diesem Falle resultierende positive Komplement im weiteren Verlauf des Prozesses ganz ebenso seiner dialektischen Selbstauflösung verfallen ist.

Dieses negative Hinausblicken der komischen Auffassung über den gegebenen Spezialfall und über die bloß relative Positivität des außerkomischen Komplements hinaus auf die Gewißheit des allgemeinen Verfallenseins der Idee an die komische Selbstvernichtung deckt sich mit dem positiven Bewußtsein von dem mikrokosmischen Charakter der komischen Lösung des gegebenen Spezialfalls, wonach derselbe ein Abbild im kleinen und eine typische Antizipation der komischen Lösung des makrokosmischen Konfliktes ist. Die gefühlsmäßige Durchschauung der bloßen Relativität der positiven Bedeutung des außerkomischen Komplements und die gefühlsmäßige Durchschauung des mikrokosmischen Charakters der komischen Lösung des gegebenen Spezialfalls sind ein und dasselbe Gefühl, bloß von zwei Seiten erläutert; die erstere erfaßt die fernere Negativität des jeweiligen positiven Restes, die letztere die positive Allgemeingültigkeit der negativen Lösung, was auf dasselbe herauskommt. Damit greift aber das Komische über die Sphäre der phänomenalen Immanenz hinaus in die metaphysisch-transzendente Sphäre; denn es weiß damit die gesamte Sphäre der phänomenalen Immanenz als eine ihm selbst, d. h. der komischen Selbstverrichtung verfallene, und zwar nicht etwa zufällig hier und da, oder bloß in ihrer Endlichkeit, sondern wesentlich und überall in ihrem innersten Kern verfallene, und sieht in jedem mikrokosmischen Komischen das mikrokosmische Vorspiel des makrokosmischen Komischen.

So steht jedes mikrokosmische Komische als komischer S p e z i a l f a l l

Digitized by Google

in der immanenten Sphäre, weist aber als Mikrokosmisches über sich hinaus auf das transzendente Kosmokomische; wie es in ersterer Hinsicht dem Rührenden die Hand bietet, so in letzterer Hinsicht dem Tragischen. Das Rührende findet seinen Anknüpfungspunkt an dem außerkomischen positiven Komplement des komischen Spezialfalls, das Tragische im Gegenteil an dem mikrokosmischen Charakter des Komischen, mit dem es auf die Selbstaufhebung der immanenten Phänomenalität als solchen hinweist und sich zu einer Antizipation der transzendenten Lösung erhebt. Hiermit ist schon die Doppelseitigkeit des Humoristischen angedeutet, in welchem das Komische zum aufgehobenen Moment herabgesetzt wird; es ist aber auch weiter darauf hingedeutet, daß das Komische durch seine Zwischenstellung zwischen rein immanenter und rein transzendenter Lösung fähig und geeignet dazu wird, vermittels seines Eingehens in das Humoristische eine Brücke zu schlagen zwischen dem Rührenden und dem Tragischen. Endlich fällt durch die vorangehenden Erörterungen ein klares Licht auf das Verhältnis des Komischen zum Sittlichen.

Schon die unbefangene empirische Betrachtung zeigt, daß es nicht das Unsittliche oder sittlich Verkehrte, sondern das Unlogische oder logisch Verkehrte, nicht das Böse, sondern das Dumme ist, was komisch wirkt, daß die edelste sittliche Gesinnung keinen Schutz davor gewährt, in logische Verirrungen zu geraten und komisches Objekt zu werden, und daß das Böse bei folgerichtiger Klugheit vor dem Ausgelachtwerden ziemlich sicher ist. Es weiß jeder, daß das Komische eine breite Sphäre des sittlich Indifferenten zum Tummelplatz hat, und daß es sich auch da, wo es an dem sittlich Differenten zutage tritt, meistens an Nebensachen haftet, die als solche eben nicht das Wesen des Guten oder Bösen berühren. Das Komische sucht weder das Böse auf, noch scheut es pietätvoll vor dem Guten zurück, sondern macht sich überall geltend, wo die jeweiligen Absichten, gleichviel ob sittlich guter oder böser oder indifferenter Art, sich in unlogischer Weise zu verwirklichen suchen. Erst da, wo diese Absichten selbst auf ihre logische Stichhaltigkeit geprüft werden, kann das Gute einen Vorsprung gegen das Böse haben, weil das Böse mit der logischen Idee selbst im Konflikt ist. Aber diese logische Negativität des Bösen kann nur da zur Entfaltung des Komischen führen, wo die Verhältnisse Gelegenheit bieten zur Entfaltung einer sinnlich anschaulichen Selbst-reductio ad absurdum von seiten des Bösen, und dieser Fall wird immerhin eine Ausnahme sein. Andererseits gehört auch das Gute nur dem phänomenalen Gebiet an, und wird von dem Komischen nur insoweit respektiert, als dieses selbst noch relativ ist und eine immanente Lösung bietet; es wird aber von dem Komischen mit samt der ganzen Phänomenalität aufgelöst, sofern dasselbe als Mikrokosmisches auf eine transzendente Lösung hinweist. Als endlicher relativer Spezialfall läßt das Komische in dem sittlich Guten eben jenes außerkomische Komplement stehen, den unaufgelösten positiven Rest der logischen Idee; als Typus des absolut Komischen weist es über die endliche und beschränkte Relativität des Sittlichen hinaus auf eine oberhalb desselben gelegene Sphäre des Logischen und der logischen Reaktion, welche das Gegenstück bildet zu jenem unterhalb des Sittlichen belegenen Gebiet des Komischen. Das Komische ist also viel

Digitized by Google

weiter als die Sphäre des Sittlichen, indem es die Sphären des Unsittlichen (d. h. sittlich Gleichgültigen), des Sittlichen und Unsittlichen, und des Übersittlichen (zu dem alles Sittliche sich nur als Mittel zum Zweck verhält) umspannt.

i) Die Gliederung des Komischen

Die Gliederung des Komischen hat zunächst an den Unterschied anzuknüpfen, ob das Komische als solches unvermerkt zustande kommt, oder ob es beabsichtigt ist; im ersteren Fall ist es ein unbewußt oder objektiv Komisches, im letzteren Falle ein bewußt oder subjektiv Komisches. Sowohl das bewußt Komische wie das unbewußt Komische kann entweder einer natürlichen Realität oder dem ästhetischen Schein eines der Realität entrückten Kunstwerks angehören. Im letzteren Falle ist auch das unbewußt Komische des ästhetischen Scheins durch die bewußte Subjektivität des schaffenden Künstlergeistes hindurchgegangen, ohne darum im ästhetischen Schein des Kunstwerks den Charakter des unbewußt Komischen zu verlieren; das bewußt Komische aber ist dann ein in doppelter Hinsicht bewußt Komisches, erstens in bezug auf das künstlerische Bewußtsein, dem es entsprungen ist, und zweitens in bezug auf diejenige Figur des ästhetischen Scheins, als deren Bewußtsein entspringend es vom Künstler dargestellt ist und vom Beschauer oder Hörer aufgefaßt werden soll. Dieser Durchgang durch die Subjektivität des Künstlerbewußtseins ist also eine Subjektivität des Komischen in zweiter Potenz, welche nicht mit dem Unterschiede des unbewußt Komischen und bewußt Komischen in erster Potenz verwechselt werden darf. Beide begründen eine verschiedenartige Einteilung des Komischen. Der Durchgang oder Nichtdurchgang durch den Künstlergeist, welcher das selbständige, von der Realität abgelöste Kunstwerk schafft, begründet den Unterschied des freien Kunstkomischen einerseits vom unfreien Kunstkomischen und Naturkomischen andererseits; der Durchgang oder Nichtdurchgang durch das Bewußtsein des Trägers des Komischen begründet den Unterschied von unbewußt Komischem und bewußt Komischem. Das freie Kunstkomische wiederholt und verwertet alle Unterarten des Komischen, welche sich in der Realität mit oder ohne Absicht entfalten, im Interesse der künstlerischen komischen Wirkung zwar mit künstlerischem Bewußtsein, aber doch so, daß der Künstler mehr oder weniger hinter seinem Werk zurücktritt, so daß dieses die Unterschiede des Durchgangs oder Nichtdurchgangs durch die Subjektivität der Träger des Komischen (d. h. der dargestellten komischen Figuren) deutlich und ungestört durch seine bewußte Entstehung hervortreten läßt.

Wenn das Komische zwar ein Produkt künstlerischer Absicht ist, aber der produzierende Künstler zugleich Träger des Komischen bleibt, d. h. den ästhetischen Schein des Komischen an der Realität seiner eigenen Persönlichkeit haften läßt, oder sich selbst zur komischen Figur macht, so haben wir es nicht mit einem doppelten Durchgang durch die Subjektivität des Bewußtseins, sondern nur mit einem einfachen zu tun, weil das produzierende Künstlerbewußtsein mit dem Träger des Komischen oder dem komischen Objekt in eins fällt. Dieses der Realität noch verhaftete, von ihr noch nicht abgelöste oder frei gemachte, d. h. unfreie Kunstkomische, ist deshalb nicht

Digitized by Google

mit dem freien Kunstkomischen in eine Rubrik zu stellen, sondern mit dem Naturkomischen. Denn auch im Naturkomischen ist es nicht die Realität als solche, sondern der durch die ästhetische Auffassung des Beschauers von ihrer Erscheinung abstrahierte ästhetische Schein, welcher als komisch genossen wird; im freien Kunstkomischen aber ist der ästhetische Schein schon objektiv von der Realität abgelöst, und es ist nicht mehr der Künstler selbst, welcher sich als komische Figur aufspielt, sondern es sind die Figuren seiner Gemälde oder Dichtungen, die er als komische Figuren sich aufspielen läßt. Im unfreien Kunstkomischen, wo der Künstler selbst sich zur komischen Person macht, erwartet er, daß er von den Zuschauern wie ein Naturkomisches aufgefaßt werde; und daß er überhaupt dazu kommt, sich als komische Person zu geben, entspringt tatsächlich aus einer angeborenen natürlichen Neigung und natürlichen Veranlagung. Trotz des Durchgangs durch das künstlerische Bewußtsein haben also auch die Zuschauer im Grunde ganz recht, wenn sie ein solches unfreies Kunstkomisches wie ein Naturkomisches auffassen. Der Künstler dagegen, der in den freien Kunstschöpfungen seiner dichterischen oder mimischen Darstellung komische Figuren vorführt, kann im Leben ganz das Gegenteil einer komischen Person sein, vielleicht sehr ernsthaft, finster, mürrisch und melancholisch; er hat eben die Figuren seiner Phantasie von der Realität seiner Person ganz abgelöst und als selbständige ästhetische Scheinfiguren hingestellt, die ein von dem seinigen getrenntes und verschiedenes Scheinleben im Kunstwerk führen. Hierdurch ist es gerechtfertigt, daß das Naturkomische und unfreie Kunstkomische als das gar nicht oder höchstens einmal durch das Bewußtsein hindurchgegangene Komische zusammengefaßt wird, und beiden das freie Kunstkomische gegenübergestellt wird, innerhalb dessen das unbewußt oder objektiv Komische wenigstens einmal (durch das Künstlerbewußtsein), das bewußt oder subjektiv Komische aber zweimal durch ein Bewußtsein hindurchgegangen vorgestellt wird (nämlich durch das Künstlerbewußtsein und durch das von ihm verschiedene Bewußtsein der komischen Figur des Kunstwerks).

Um diese Unterschiede der einfachen und doppelten Subjektivität im Komischen nicht in Verwirrung zu bringen, wird es ratsam sein, wenn wir zunächst das freie Kunstkomische ganz aus dem Spiele lassen und uns nur an das Naturkomische und unfreie Kunstkomische halten; dies ist um so eher zulässig, als die in den letzteren beiden vorgefundenen Unterschiede sich auf der Stufe des freien Kunstkomischen in genau derselben Weise wiederholen, nur hindurchgegangen durch das von dem Bewußtsein der komischen Figuren nunmehr getrennte Künstlerbewußtsein.

Es ist nun leicht zu sehen, daß das Naturkomische sich zum unfreien Kunstkomischen verhält wie unbewußt oder objektiv Komisches zum bewußt oder subjektiv Komischen. Im Naturkomischen bleibt der Irrtum, aus dem das Unlogische entspringt, jedenfalls unbewußt, wenn nicht überhaupt die Intelligenz bloß leihweise hineingetragen ist. Ob nachträglich das Bewußtsein der eigenen Verkehrtheit im Naturkomischen erwacht, oder ob die reductio ad absurdum eine völlig objektive ohne subjektive Verinnerlichung bleibt, ist für die Klassifikation des unbewußt Komischen gleichgültig. Denn in dem Augenblick der reductio ad absurdum, wo für den

Digitized by Google

unbeteiligten Zuschauer das Komische hervorspringt, ist der beteiligte Träger des Vorgangs doch zu sehr von seinem Schaden präokkupiert, um sich selbst und sein Mißgeschick als komisch genießen zu können; selbst wenn er aber einen Augenblick nachher zu dieser Geistesfreiheit gelangt und auf den Vorgang zurückblickend ihn komisch findet, so hat er eben damit schon eine Teilung zwischen sich als Beteiligtem und sich als Subjekt der ästhetischen Anschauung vollzogen, die nicht mehr zu dem komischen Vorgang gehört. Erst da beginnt das bewußt Komische im Unterschied vom unbewußt Komischen oder Naturkomischen im engeren Sinne, wo schon der Irrtum und die aus ihm folgende Alogizität als ein bloß fingierter ästhetischer Schein produziert werden, der allerdings an einer natürlichen Realität haftet.

Das unfreie Kunstkomische, welches die gegebene Realität so modifiziert, daß sie komisch wird, während sie es vorher nicht war, kann sich nur auf die eigene Persönlichkeit beziehen, weil die in diesem Sinne vorzunehmende Modifikation einer andern Realität nicht in dem Machtbereich des Menschen liegt; man kann wohl jemand anders zu einem von ihm selbst unbemerkten Irrtum bringen, aber nicht zu einem bewußten Irrtum, es sei denn, daß er einwilligt, denselben zu fingieren, und damit sich selbst zum Produzenten des Komischen und das Komische wiederum zu einem solchen der persönlichen S e l b s t darstellung macht. Eine Zwischenstellung zwischen dem unbewußten Naturkomischen und diesem unfreien Kunstkomischen nimmt aber diejenige Tätigkeit ein, welche eine gegebene Realität durch Aufdecken von sonst unbemerkt bleibenden Eigenschaften, Zügen oder Beziehungen in eine komische Beleuchtung rückt. Diese Tätigkeit hat mit dem unbewußten Naturkomischen das gemein, daß das gegebene Objekt ohne jede Modifikation seiner realen Qualitäten als komisch aufgedeckt wird; sie hat aber mit dem unfreien Kunstkomischen das gemein, daß es erst die absichtliche bewußte Tätigkeit eines Subjekts ist, welche die vorher latente Komik ans Licht stellt. Letzterer Umstand ist entscheidend dafür, daß diese Unterart des Komischen, deren bekanntester Repräsentant der Witz ist, mit unter das bewußt oder subjektiv Komische gerechnet werden muß; ersterer Umstand hinwiederum hindert daran, dieselbe dem freien Kunstkomischen zuzuzählen und nötigt dazu, sie unter das unfreie Kunstkomische zu subsumieren. Diese Eingliederung wird dadurch bestätigt, daß dieses Aufdecken komischer Beziehungen eine Tätigkeit ist, welche in besonders ausgedehntem Maße zu realen Zwecken (zur spöttischen Diskreditierung von Personen, Ansichten, Einrichtungen, Werten usw., oder auch zum unterhaltenden Zeitvertreib durch ein anregendes Verstandes- und Phantasiespiel) benutzt wird, ohne daß man dies als einen der Sache unangemessenen Mißbrauch bezeichnen könnte. Dies hindert natürlich nicht, daß der Witz und seine Verwandten auch zu rein ästhetischen Zwecken eine Verwendung in freien Kunstwerken finden; aber es kommt darauf an, sich klarzumachen, daß damit diese Unterart des Komischen nicht mehr in ihrer ursprünglichen und unmittelbaren Beschaffenheit gelassen, sondern durch Erhebung in eine höhere Sphäre geläutert und ästhetisiert wird.

Ebenso wie das Naturkomische, wenn es in einem Kunstwerk dargestellt wird, zwar noch ein objektiv oder unbewußt Komisches bleibt, aber nicht

Digitized by Google

mehr Naturkomisches im eigentlichen Sinne des Wortes, sondern nur noch künstlerische Darstellung eines unbewußt Komischen oder Kunstkomisches genannt werden kann, ebenso hört das Witzspiel, mit dem z. B. zwei Personen einander bekämpfen, um durch geschickte Benutzung der vom Gegner gegebenen Blößen einander Vorteile in ihrer gesellschaftlichen Stellung zueinander abzuringen, sofort auf, ein unfreies Kunstkomisches zu sein, sobald diese Personen nicht reale Individuen, sondern ästhetische Scheinfiguren etwa eines Lustspiels sind. Dasselbe gilt selbst da schon, wo ein einzelner Witz in Anekdotenform vorgeführt wird mit keiner andern Absicht als der rein ästhetischen, sich und die Zuhörer den komischen ästhetischen Schein genießen zu lassen; denn die gegebene Realität, an welcher die komischen Beziehungen bloßgelegt werden, ist dann selbst bloß als reproduktiver Phantasieschein gegeben, wobei es gleichgültig ist, ob die vorstellungsmäßig reproduzierte Realität eine faktische oder eine bloß zum Zwecke der ästhetischen Wirkung fingierte ist. Ja sogar schon das unfreie Kunstkomische des Benehmens zieht den Witz und seine Verwandten ebenso in seinen Dienst wie die Nachahmung des Naturkomischen, und schon in diesem Falle hört der Witz auf unfrei im Sinne eines unmittelbaren Dienstes zu realen außerästhetischen Zwecken zu sein; er wird dann vielmehr, ähnlich wie im Dienste des freien Kunstkomischen, Werkzeug im Dienste ästhetischer Zwecke, nur daß diese ästhetischen Zwecke hier selbst noch unfreie, an die persönliche Realität gebundene sind und dadurch den Witz unmittelbar in ihre Unfreiheit mit einschließen. Dagegen wird er ganz frei in unmittelbarer und in mittelbarer Hinsicht, wenn die komische Person, welche sich mit bewußter ästhetischer Absicht des Witzes zur besseren Durchführung ihrer komischen Rolle im Leben bedient, selbst wieder aus einer realen Persönlichkeit zu einer ästhetischen Scheinfigur, etwa in einem Dichtwerk sublimiert wird.

Während das Aufdecken komischer Beziehungen rein logisch betrachtet als eine Unterart des bewußt Komischen mit dem unfreien Kunstkomischen der komischen Selbstdarstellung als der zweiten Unterart des bewußt Komischen zusammengefaßt werden mußte, drängt die Tatsache, daß es von diesem unfreien Kunstkomischen mit der Nachahmung des Naturkomischen als paralleles Glied zusammengefaßt und als ein dieser koordiniertes Ausdrucksmittel zur Gestaltung der Lebenskomik verwendet wird, dahin, das unbewußt Komische und den Witz nach praktisch-ästhetischen Rücksichten als koordinierte parallele Glieder hinzustellen, denen das unfreie Kunstkomische der komischen Selbstdarstellung übergeordnet ist, weil es sich beider bedient. So entfaltet sich aus der anfänglichen Zweiteilung des unbewußt Komischen und bewußt Komischen die praktisch brauchbarere Dreiteilung von unbewußt Komischem, Witz (nebst Verwandten) und komischer Selbstdarstellung. Diese Dreiteilung aber bildet zusammengenommen nur die erste Stufe des Naturkomischen und unfreien Kunstkomischen, welche gleichmäßig noch der Realität verhaftet sind, und über ihr erhebt sich die zweite Stufe des freien Kunstkomischen oder des von der Realität abgelösten komischen Scheins, auf welcher die analoge Dreiteilung von unbewußt Komischem, Witz und bewußter komischer Selbstdarstellung sich wiederholt. Diese d r e i werden hier ebenso vom freien Kunstkomischen als Mittel der komischen Wirkung verwendet,

Digitized by Google

wie die ersten zwei vorher vom dritten; sofern also die ersten zwei schon in das dritte eingegangen sind, treten sie im freien Kunstkomischen bei ihrer mittelbaren Verwertung durch das Medium von bewußt komischen Personen in dritter Potenz auf, während sie bei ihrer unmittelbaren Verwertung als komische Ausdrucksmittel im freien Kunstkomischen ebenso wie im unfreien Kunstkomischen nur in zweiter Potenz auftreten.

Schließlich will ich noch darauf hinweisen, daß das unbewußt Komische auf der Stufe des Naturkomischen öfters auch als „das Lächerliche" im engeren Sinne bezeichnet wird, daß ich aber diese Bezeichnung mit Absicht vermieden habe. Erstens scheint es mir nicht angemessen, einen ästhetischen Terminus aus einer körperlichen Begleiterscheinung zu schöpfen, wie das Lachen ist. Zweitens kann für Individuen, die zum Lachen neigen, alles lächerlich sein, was überhaupt komisch ist, und es scheint danach nicht richtig, eine einzelne Unterart des Komischen allein mit der Bezeichnung des Lächerlichen zu benennen. Drittens ist vieles lächerlich, was fern davon ist, komisch zu sein, nicht nur körperliche Reizzustände wie Kitzel oder auch die bloße Bedrohung mit solchem, sondern auch der Anblick fremden Gelächters ohne Kenntnis seiner Veranlassung, rasche unerwartete Bewegungen ohne bedrohlichen Charakter usw. Man braucht nur zu beobachten, worüber ein behaglich gestimmtes Wiegenkind alles lacht, oder worüber Kinder in der Schule, lustige junge Mädchen im vertrauten Kreise, oder ernste Abgeordnete im Parlament imstande sind zu lachen, um sich zu überzeugen, daß der Begriff des Lächerlichen sehr viel weiter ist als der des Komischen, und deshalb ebensowenig das Komische selbst wie eine Unterart desselben zu vertreten geeignet ist. Was die Neigung hervorgerufen hat, das unbewußte Naturkomische vorzugsweise mit der Bezeichnung des Lächerlichen zu behaften, ist ohne Zweifel der Umstand, daß dasselbe jenem Lächerlichen, welches außerhalb des Gebiets des Komischen liegt, nähersteht als irgendeine andere Unterart des Komischen, und daß es von allen Unterarten des Komischen dem Derbkomischen und seinen vorzugsweise zwerchfellerschütternden Wirkungen den verhältnismäßig breitesten Raum gewährt. Indessen, wenn es auch wahr ist, daß man im ganzen über das Komische um so weniger zu lachen geneigt ist, je feinkomischer es ist, so dehnt sich doch der Unterschied des Derbkomischen und Feinkomischen ebensowohl über die Unterarten des Witzes, der komischen Selbstdarstellung und des freien komischen Scheins aus, und es gibt Witze, Züge des bewußtkomischen Benehmens und freie komische Kunstwerke, über die man ebenso laut und herzlich lachen kann und muß als über das derbe Naturkomische. Dies alles läßt erkennen, daß der Anlaß zu dieser Namengebung ebensowenig zwingend war, als dieselbe aus anderen Gründen für zulässig gelten kann. Ich halte es deshalb in jeder Hinsicht für ratsam, die Bezeichnung des Lächerlichen in der Ästhetik zu vermeiden, und dafür diejenige des unbewußt oder objektiv Komischen festzuhalten.

k) Das unbewußt Komische

Das unbewußt Komische setzt eine vom komischen Objekt unbemerkte Verkehrtheit voraus, welche doch nach Maßgabe der Intelligenz

Digitized by Google

und Kenntnisse ihres Trägers vermeidlich gewesen wäre, oder doch vom Beschauer als eventuell vermeidlich gewesene vorgestellt wird. Solche unvermerkte Verkehrtheit kann direkt aus bleibenden oder vorübergehenden geistigen Mängeln oder Abnormitäten entspringen, sie kann aber auch die Folge von körperlichen Mängeln sein, also entweder von Mängeln der Sinneswerkzeuge oder von Mängeln der Bewegungs- und Ausführungsorgane. Zu den direkten und dauernden geistigen Abnormitäten gehören Schwachsinn und Narrheit, die beiden wichtigsten Formen der unschädlichen und am wenigsten Mitleid erregenden Geistesstörung, ferner hochgradige Zerstreutheit und abnorme Dummheit, zu den vorübergehenden der Rausch; von Mängeln der Sinneswerkzeuge kommt hauptsächlich Schwerhörigkeit und Kurzsichtigkeit in Betracht, von Mängeln der Ausführungsorgane das Stottern und die Tölpelhaftigkeit oder Hiddligkeit im Gebrauch der Gliedmaßen. Alle diese Fehler liefern komische Figuren, die im Leben wie in Kunstwerken gleich bekannt sind und keiner besonderen Besprechung bedürfen. Zu beachten ist nur, daß keineswegs der Fehler an sich komisch ist, sondern nur ein Benehmen seines Trägers, welches den Fehler als nicht vorhandenen behandelt.

Es ist nicht komisch, daß jemand stottert, sondern daß er trotz seines Stotterns sich anschickt, nachdrucksvoll, eindringlich oder gar pathetisch zu reden, oder daß er sich durch den Affekt zu übereiltem Tempo im Sprechen hinreißen läßt. Es ist nicht komisch, daß jemand schlecht hört, wenn er sich nur demgemäß benimmt, also z. B. dem Gehörseindruck nicht traut, sich durch wiederholtes Fragen vergewissert, und sich hütet, dem Redenden etwas unterzuschieben, was er gar nicht gesagt hat; komisch wird er erst dadurch, daß er trotz der wiederholten Erfahrungen über seine Schwerhörigkeit auf diesen Mangel keine Rücksicht nimmt, seine Mißverständnisse als zweifellos richtig Verstandenes ansieht und daraus die Konsequenzen zieht. Ebenso ist der Tölpel noch nicht durch seine natürliche Ungeschicklichkeit, der Hiddlige noch nicht durch seine zapplige Unruhe und Unsicherheit komisch, sondern wird es erst dadurch, daß er sich trotz dieser oft erprobten Ungeschicklichkeit an Aufgaben und Unternehmungen macht, welche eine gewisse Geschicklichkeit, beziehungsweise Ruhe und Sicherheit der Ausführungsbewegungen voraussetzen. Der Betrunkene ist nicht durch seinen Rausch komisch, sondern er wird es dadurch, daß er sich nicht seinem durch eigene Verschuldung herbeigeführten Zustand gemäß benimmt, und statt dessen den Anspruch erhebt, wie ein Nüchterner betrachtet zu werden. Der Zerstreute ist dadurch komisch, daß er es auch bei den wichtigsten Verrichtungen an dem nötigen Grade gedanklicher Sammlung fehlen läßt, welche ihm beim rechtzeitigen Hinblick auf die Wichtigkeit der Verrichtung sehr wohl zu Gebote gestanden hätte; das Mißverhältnis kann aber auch darin liegen, daß er bei einer ganz gewöhnlichen und alltäglichen Verrichtung durch seine ungewöhnliche Zerstreutheit eine grobe und augenfällige Verkehrtheit begeht und nicht einmal soviel Konzentration besitzt, durch die Folgen dieser Verkehrtheit auf deren natürliche Ursache aufmerksam gemacht zu werden, sondern ganz fernliegende Gründe für dieselben aufsucht.

Auch der Dumme, Schwachsinnige und Närrische wirken nur komisch

Digitized by Google

nach Maßgabe des herausgestellten Widerspruchs zwischen ihren geistigen Mängeln und ihrer behaglichen Selbstzufriedenheit mit den eigenen Geisteskräften so wie den daraus abgeleiteten Ansprüchen; diese Komik steigert sich in dem Maße, als die Zahl der Erfahrungen, welche diese Mängel ad oculos demonstrieren, sich mehrt, ohne daß das Selbstvertrauen in die eigenen Fähigkeiten erschüttert wird. Der Zuschauer setzt nämlich voraus, daß auch der Dümmste noch so viel Verstand haben müsse, um endlich aus wiederholten Erfahrungen zu lernen, daß es ihm an Klugheit gebricht, und schreibt die Fortdauer des Selbstvertrauens auf Rechnung einer fahrlässigen Verschuldung in der Anwendung der zu Gebote stehenden Verstandeskräfte. Mag diese Voraussetzung bei der Dummheit bis zu einem gewissen Punkte zulässig sein, so wird sie doch unzulässig bei der wirklichen Geistesstörung, wie Schwachsinn und Narrheit, die nicht einmal wie der Rausch durch eigene Verschuldung herbeigeführt sind; hier ist das Komische nur noch durch leihendes Hineintragen eines nicht vorhandenen Grades von Intelligenz und Beherrschung der Geisteskräfte möglich. Dieses Leihen wird solchen Zuschauern erleichtert, welche über die Formen des Irrseins und die Grenzen zwischen Irrsein und normalem Geisteszustand unzulängliche Kenntnisse und unklare Anschauungen besitzen, wie dies in roheren Zeiten und auch jetzt noch bei dem niederen Volk und den Kindern der Fall ist; deshalb findet man auch vorzugsweise in diesen Kreisen die Belustigung über Schwachsinnige und Narren zu Hause. Als begünstigender Umstand dient es dieser Belustigung, daß die Betroffenen in der ungetrübten Fortdauer ihrer behaglichen Selbstzufriedenheit keinen dringenden äußeren Anlaß zum Erwachen des Mitleids geben; als Entschuldigung für die zum Herausholen des Komischen dienenden Neckereien, daß die Betroffenen gar nicht merken, wie sie aufgezogen werden, oder gar ihre Eitelkeit durch die ihnen gewidmete Aufmerksamkeit geschmeichelt fühlen. Trotz alledem fühlt ein feinerer Sinn sich davon abgestoßen, wenn das grenzenlose Unglück des Irrsinns, und sei es auch in seinen unschädlicheren Formen zum Mittel komischer Belustigung gemacht wird, weil der Verlust der geistig-sittlichen Persönlichkeit, selbst wenn das unmittelbare Mitleid mit dem momentanen subjektiven Zustande ausgeschlossen ist, für jeden klar denkenden Menschen das Entsetzlichste ist, was er sich vorstellen kann, grauenhafter als Tod und physische Vernichtung.

Von einer Horde Gassenjungen, die einen schwachsinnigen Bettler oder närrischen Stiefelputzer hänseln, wird sich deshalb der moderne Mensch mit Abscheu abwenden, wenn er ihrem Unfug keinen Einhalt zu tun vermag, und die körperlichen Gebrechen werden ihm ebenso wie die Dummheit innerhalb der Grenzen geistiger Gesundheit überall, wo sie ihm in der Wirklichkeit begegnen, in der Regel zu viel Mitleid und pietätvolle Scheu vor dem Unglück einflößen, als daß er zum rechten Genuß des aus ihnen entspringenden Komischen käme. Anders im reinen ästhetischen Schein, wo das Mitleid in ein bloßes ästhetisches Scheingefühl abgedämpft ist, die Lust am Komischen aber dieselbe bleibt wie gegenüber dem an der Wirklichkeit haftenden ästhetischen Schein. Im Kunstwerk kann auch der modern Gebildete sich das Derbkomische der Gebrechen noch gefallen lassen, wenn es nur einerseits

Digitized by Google

komisch genug wirkt, um die Häßlichkeit der vorgeführten Gebrechen vollständig ästhetisch zu überwinden, und andererseits nicht durch Häufung ermüdet. In diesem Sinne wird eine maßvolle Verwendung des Schwerhörigen, Zerstreuten, Stotternden usw. in der Posse und dem komischen Roman immerhin zulässig bleiben, während die Komik des Schwachsinns und der Narrheit selbst im künstlerischen Schein immer unmöglicher wird. Man mag z. B. über die symbolische Tiefe des Don Quichotte denken, wie man will, so wird man an der Tatsache nichts ändern können, daß die Komik dieses geistesgestörten Narren jedem folgenden Jahrhundert ungenießbarer wird, während die Komik des trotz seiner Dummheit geistig gesunden Sancho Pansa immer gleich frisch und jung bleibt.

In allen den angeführten Beispielen dient das Vorhandensein körperlicher oder geistiger Gebrechen nur dazu, einen Widerspruch zwischen der tatsächlichen Beschaffenheit und den Ansprüchen einer Person hervortreten zu lassen; ein solcher Widerspruch kann sich aber auch ohne derartige auffällige Gebrechen und Abnormitäten herausstellen. Es kann z. B. eine alte Person beanspruchen, als jung zu erscheinen und sich demgemäß jugendlich benehmen, eine häßliche oder doch unschöne Person sich für schön halten und mit ihrer vermeintlichen Schönheit kokettieren. Es kann ferner eine Person, der es an natürlicher Grazie und an Anmut des Benehmens und der Rede mangelt, sich einbilden, besonders graziös und anmutig zu sein, und diese Einbildung in einem affektierten und manierierten Benehmen zur Schau tragen; es kann aber auch eine unbedeutende Persönlichkeit eine angemaßte Würde und gespreizte Erhabenheit zur Schau tragen. Es kann ein plump gebautes Individuum von beträchtlicher Korpulenz, dem ein würdiges Gebaren sehr leicht fiele, sich mit seiner natürlichen Beschaffenheit in Widerspruch setzen, indem es in graziösem Tanze und anmutigen Bewegungsspielen mit Schlanken und Zierlichen wetteifert; und es kann ein kleiner, schmächtiger und zierlicher Mensch sich mit seiner natürlichen Beschaffenheit in Widerspruch setzen, indem er sich zu einer ihm abgehenden Größe und Würde der Erscheinung künstlich aufzustelzen versucht. Es kann die Selbstüberschätzung auch den klugen Intriganten dazu bringen, mit einer Beherrschung der Menschen und der Zufälligkeiten zu prahlen, welche durch die unberechenbaren Tiefen der menschlichen Charaktere und die unberechenbaren Querstriche und Seitensprünge des Zufalls ad absurdum geführt wird. Es kann auch der Starke und Mächtige, welcher sich Herr seines Geschickes wähnt, durch die übermächtige Gewalt des naturnotwendigen Weltlaufs belehrt werden, wie sehr er im Irrtum war. So kann es bald die Zuversicht auf die schlaue Berechnung der motivatorischen und natürlichen Gesetzmäßigkeit im Menschen sein, welche an der Unberechenbarkeit des Weltlaufs zuschanden wird, bald die sich überhebende Freiheit des auf seine Macht pochenden Menschen, welche an der Notwendigkeit der Naturgesetze scheitert. Immer handelt es sich um einen Widerspruch zwischen Sein und Scheinenwollen, Können und Vollbringenwollen, Leistungsfähigkeit und Ansprüchen, als um die Naturgrundlage, woraus das unbewußt Komische entspringt.

Digitized by Google

1) Das Komische der äußeren Erscheinung, des Charakters und der Situation als Varietäten des unbewußt Komischen

Unter Umständen kann schon die bloße konkret-sinnliche Erscheinungsform eines individuellen oder leihweise mit Individualität ausgestatteten Objekts genügen, um eine komische Wirkung hervorzubringen. Dieses „Komische der äußeren Erscheinung" scheint nun aber insofern unter die gegebene Erklärung des Komischen nicht zu passen, als hier zwar ein Widerspruch zwischen der teleologischen Bestimmung eines Organs und seiner tatsächlichen Beschaffenheit vorzuliegen scheint, ohne daß jedoch eine aus Irrtum entspringende logische Verkehrtheit vorläge. Wenn z. B. ein Mensch eine übermäßig große Nase, einen mächtigen Buckel, spindeldürre Arme und Beine oder einen Kahlkopf mit großen Grützbeuteln hat, so ist nicht abzusehen, wo dabei seine fahrlässige Verschuldung und wo deren reductio ad absurdum läge. Nicht etwa die Darstellung des springenden Punktes einer komischen Handlung, aus dem sich das Vorhergehende und Nachfolgende durch die Phantasie ergänzen läßt, fällt unter das „Komische der äußeren Erscheinung", sondern nur solche häßliche Abnormitäten der Erscheinung, bei denen von einer komischen Handlung zunächst und unmittelbar gar keine Rede ist. Wäre ein solches „Komische der äußeren Erscheinung" trotzdem an und für sich und unmittelbar genommen komisch, so wäre dies nur noch so zu erklären, daß der Beschauer doch dem Besitzer solcher Abnormitäten die Schuld für ihren Besitz leihweise imputiert, gleich als ob es Sache der Seele wäre, ihren Körper normal zu organisieren, und sie für das Versäumnis dieser Pflicht sich selbst durch solche Entstellungen strafte, an denen ihr Mangel teleologischer Organisationskraft zutage träte. In der Tat ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Personen, denen eine solche vitalistische Weltanschauung nicht nur theoretisch geläufig ist, sondern auch praktisch in Fleisch und Blut übergegangen ist, unter Umständen eine Abnormität unter diesem Gesichtspunkt auffassen und in diesem Sinne an und für sich komisch finden; aber ein solcher Fall dürfte doch zu den Ausnahmen gehören, und darum nicht ausreichen, die sehr allgemein verbreitete komische Auffassung, welche gerade das niedere Volk solchen Abnormitäten entgegenbringt, zu erklären.

In der Tat ist aber zu bestreiten, daß die komische Wirkung derselben, von der erwähnten exzeptionellen Auffassung abgesehen, eine unmittelbare ist. Vielmehr ist es nach meiner Ansicht die Ideenassoziation, d. h. die unwillkürliche Erinnerung an die komischen Handlungen und Verwickelungen, zu welchen solche Abnormitäten schon öfters geführt haben und leicht wieder führen können, welche einen Abglanz der mit ihnen verknüpften Lust auch auf ihre körperliche Gelegenheitsursache wirft, die an und für sich gar nicht komisch ist. Wenn ein Beschauer in völlig unbefangener Stimmung eine komische Handlung mit ansieht, so kann er sich der komischen Wirkung gar nicht entziehen; wenn er aber eine derartige Abnormität der körperlichen Erscheinung erblickt, so wird weit eher ästhetisches Mißfallen an der Häßlichkeit derselben und Mitleid mit ihrem Träger erweckt

Digitized by Google

werden, als Lust am Komischen. Um sich der komischen Wirkung einer komischen Handlung zu entziehen, dazu gehört eine dem Komischen a b geneigte Prädisposition des Zuschauers, sei es dauernder, sei es vorübergehender Art; um die komische Wirkung des „Komischen der äußeren Erscheinung" n i c h t ausbleiben zu lassen, dazu gehört eine dem Komischen z u geneigte Prädisposition des Zuschauers, sei es dauernder, sei es vorübergehender Art, und zwar eine Prädisposition, welche sich auf wiederholte Erfahrungen über die Entfaltung komischer Handlungen aus solchen körperlichen Anlässen stützt. Durch den Anblick der körperlichen Gelegenheitsursache wird die Erinnerung an diese komischen Erfahrungen geweckt und die Erwartung auf die Wiederkehr ähnlicher Erfahrungen rege gemacht; beides braucht nicht deutlich ins Bewußtsein zu treten, genügt aber bei entgegenkommender allgemeiner Stimmung des Zuschauers um einen gefühlsmäßigen Abglanz der erinnerten und erwarteten komischen Lust auf die Erscheinung zu werfen und dieselbe in komischem Lichte schimmern zu lassen.

Daß diese Erklärung richtig ist, kann man beispielsweise daraus entnehmen, daß die Physiognomie eines beliebten Komikers, an deren Erscheinung ein Unbefangener nichts Komisches zu entdecken vermag, für das Publikum, dessen Liebling er ist, schon bei seinem Auftreten als bloße äußere Erscheinung komisch wirkt und Gelächter erregt*); es folgt ferner daraus, daß an der äußeren Erscheinung der Gebrechen in der Regel nur von solchen Zuschauern etwas Komisches gefunden wird, welche die grotesk komischen Handlungen ergötzlich finden, die aus solchen Gebrechen entspringen können, daß dagegen die von solchen derbkomischen Handlungen sich abgestoßen fühlenden Zuschauer auch an der äußeren Erscheinung der bezüglichen Abnormitäten nichts Komisches finden. Eine wesentliche Unterstützung findet das Komische der äußeren Erscheinung darin, daß Personen, welche mit solchen Abnormitäten behaftet sind, nicht selten bemüht sind, deren Häßlichkeit für andere Menschen dadurch ästhetisch zu überwinden, daß sie dieselben als Hilfsmittel der bewußtkomischen Selbstdarstellung verwenden; daher kommt es, daß die Kunstnarren oder lustigen Personen der Höfe in vergangenen Zeiten sich mit Vorliebe aus solchen abnormen Individuen rekrutierten, weil diese, namentlich für ein Publikum von ziemlich rohem Geschmack am Derbkomischen, vor normal gebildeten Konkurrenten ein Mittel der bewußtkomischen Selbstdarstellung voraus hatten.

Zum Komischen der äußeren Erscheinung gehören ferner groteske Naturformen im Tierreich, Pflanzenreich, Steinreich oder in Wolkengebilden, welche an und für sich zwar nicht komisch sind, aber dadurch komisch werden,

*) In einem Wohltätigkeitskonzert betrat einst Frau Frieb-Blumauer die Tribüne, um einen angekündigten komischen Vortrag zu halten. Obwohl ich sie in ihren besten komischen Rollen häufig gesehen hatte, vermochte ich in diesem Augenblick in ihrer Erscheinung schlechterdings nichts Komisches zu erblicken. Das Lachen war in dieser Lage fast eine gesellschaftliche Unhöflichkeit, und das Publikum hatte ein Gefühl dafür, indem es das Lachen offenbar zu unterdrücken bemüht war. Trotzdem verursachte das hier und da immer wieder auftauchende halb unterdrückte Lachen solches Geräusch, daß die Schauspielerin zögerte, ihren Vortrag zu beginnen und sich endlich zu der Frage gedrängt sah: „Ja, worüber lachen Sie denn?"

Digitized by Google

daß sie unwillkürlich an verwandte Formgebilde in höheren Naturgebieten erinnern und nun als Karikaturen derselben gedeutet werden. So erinnert z. B. die ungewöhnlich große Nase eines Menschen an die Maskerade, bei welcher die Nase bloß als Karikatur angesetzt ist; so erinnert der Anblick des Affen an den Menschen und erscheint als dessen Karikatur; überhaupt erinnern viele Tierphysiognomien an bestimmte menschliche Karikaturen. In ähnlicher Weise können gewisse Pflanzen oder Pflanzenteile durch unwillkürliche Phantasietätigkeit als Karikaturen von Menschen oder menschlichen Körperteilen oder auch von Tieren gedeutet werden, und bei manchen grotesken Felsprofilen oder Wolkengebilden drängt sich diese Vorstellungsverknüpfung sogar jedem Beschauer mit einem gewissen psychologischen Zwange auf. Die komische Wirkung bleibt aus, wenn das niedere Naturgebilde zwar die Form eines höheren vortäuscht oder an dieselbe erinnert, aber ohne eine Karikatur desselben zu liefern, und ohne daß das höhere Gebilde an sich schon ein Komisches wäre; hieraus folgt, daß das Komische noch n i c h t in dem Widerspruch liegt, daß das niedere Gebilde die Form eines höheren zeigt. Dagegen kann dieser paradoxe Umstand wohl dazu beitragen, die komische Wirkung, welche die Erinnerung an ein komisches Gebilde höherer Stufe an sich erzeugen würde, zu steigern. Diese Objekte können kaum noch zum Naturkomischen gezählt werden, weil es ja nicht das von Natur in ihnen Gegebene ist, was sie komisch macht, sondern die Zutat der Phantasie des Beschauers; andererseits ist diese Zutat der Phantasie eine unabsichtlich und unbewußt hinzugefügte und nur als Resultat ins Bewußtsein fallende, und darum können diese Objekte noch nicht zum bewußt Komischen gerechnet werden, sondern gehören noch zum unbewußt Komischen. Indem sie durch eine von der Phantasie des Beschauers hinzugefügte Zutat komisch werden, bilden sie eine Art Übergang zum Witz; indem aber diese Zutat von der unbewußt wirkenden Phantasie geliefert wird und im Resultat mit der gegebenen Naturerscheinung völlig verschmilzt, so wird das komische Objekt als eine unbewußt komische Naturerscheinung angesehen, die nicht erst vom Bewußtsein zu einer komischen gemacht wird.

Eine wesentlich andere Bedeutung gewinnt das „Komische der äußeren Erscheinung", wenn es nicht in seiner bloßen Äußerlichkeit, sondern dadurch komisch wirkt, daß es als physiognomischer Ausdruck des „komischen Charakters" dient. Wie überhaupt der Charakter durch physiognomische Erscheinung und Handlungen (einschließlich der Reden) erkannt wird, so auch der komische Charakter. Die äußere Erscheinung ist also in diesem Falle nur ein Symptom des komischen Charakters und wirkt nur komisch durch Teilnahme an der Offenbarung oder Enthüllung der C h a r a k t e r k o m i k, in deren Gebiet sie damit hinüberleitet. Die Charakterkomik ist soviel wichtiger als die bloß äußerliche Erscheinungskomik, wie der Charakter tiefer greift als die Erscheinung; aber auch das Komische des Charakters ist nicht ein unmittelbar und an sich selbst gegebenes, sondern ein Abglanz des Komischen aus zweiter Hand, so daß dann das physiognomisch Komische ein Reflex des Komischen aus dritter Hand genannt werden muß. Ein Charakter, z. B. der des Geizigen, des Misanthropen, des heuchlerischen Frömmlers, des Blaustrumpfs usw., ist an sich durchaus nicht komisch, wohl aber

Digitized by Google

kann er zur Entfaltung des Komischen führen, wenn die in Irrtum und Verkehrtheit stürzende Verblendung des Intellekts nicht sowohl aus Fahrlässigkeit des Verstandesgebrauchs als vielmehr aus der Stärke des einseitigen Affekts entspringt, in welchem der Charakter sich äußert. Die fahrlässige Verschuldung liegt dann nicht mehr so sehr in dem mangelhaften Verstandesgebrauch gegenüber dem auftauchenden Irrtum, als vielmehr in dem Aufkommenlassen des Affekts, in der unbehinderten Verhärtung des Charakters zu seiner Einseitigkeit, kurz in dem Mangel an rechtzeitiger Selbstzucht, welcher zur Entartung und Selbstverblendung geführt hat. Unter „Charakterkomik" ist streng genommen nur eine Reihe von komischen *Handlungen* zu verstehen, welche sich in der angegebenen Weise folgerichtig aus einem bestimmten Charakter entwickeln; das „Komische des Charakters" aber ist der Abglanz des Komischen, welcher von diesen komischen Handlungen auf den Charakter als ihre innere Ursache zurückfällt. Die Charakterkomik steht insofern höher als andere, bloß aus Irrtum und fahrlässigem Verstandesgebrauch entspringende Komik, weil sie tiefer in den Motivationsprozeß und das Getriebe des Seelenlebens eindringt; sie birgt aber die Gefahr in sich, durch Erregung ernsterer und tieferer sympathischer Scheingefühle der komischen Wirkung im Bewußtsein des Zuschauers den Raum wegzunehmen oder doch zu beengen. Das Charakterkomische drängt deshalb mehr als irgend eine andere Form des Komischen dazu, sich mit dem Rührenden und Tragischen zu verschmelzen und dadurch zum Humoristischen zu erheben.

Wie das Komische der äußeren Erscheinung und des Charakters eigentlich noch vor und jenseits des aktuell Komischen liegt, so liegt das „*Komische der Situation*" eigentlich schon hinter dem Komischen, das in ihr nur ausklingt. Das Komische der Situation tritt da ein, wo ein oder mehrere Individuen mit ihrem gemeinsamen Streben an der äußeren Naturgesetzlichkeit oder dem Zufall scheitern, oder wo mehrere Individuen mit ihren entgegengesetzten Bestrebungen aneinander scheitern. Die komische Situation ist der Moment, wo die reductio ad absurdum erkennbar wird; das Ausklingen der psychischen Rückwirkung auf die Beteiligten in seiner physiognomisch zutage tretenden Erscheinung wird das „Tableau" genannt, ein Ausdruck, der daraus entstanden ist, daß das Verblüfftsein der Beteiligten mit seiner zeitweiligen Erstarrung den Fluß der Handlung hemmt und die Situation als Tableau fixiert. Eine Situation kann nur dadurch komisch sein, daß man die Handlung, aus der sie hervorgegangen ist, kennt, sei es, indem man dieselbe sukzessiv in ihrer Entwickelung verfolgt hat, sei es, indem man dieselbe aus der allein gegebenen Situation rekonstruiert. Das aktuell Komische liegt in der ganzen Handlung und ihren aufgezeigten drei Momenten; die Situation oder das Tableau aber zeigt uns nur den terminus ad quem des Komischen, d. h. den Augenblick, wo die Bombe schon geplatzt ist, wo also das aktuell Komische eigentlich schon vorbei ist, oder doch an seinem Endpunkt oder dem Grenzpunkt seiner Entwickelung steht, der keinenfalls das Ganze ist, wenn er auch unter Umständen die Phantasie zur Rekonstruktion des Ganzen anregen kann.

Unter „Situationskomik" versteht man eine Komik, bei der es wesentlich

Digitized by Google

auf die Herbeiführung komischer Situationen ankommt; bei einer solchen muß man im Gegensatz zur Charakterkomik auf motivatorische Konsequenz verzichten und sich an dem Spiel des Zufalls genügen lassen. Zwar kann auch das Intrigante zu intensiver Situationskomik führen, aber eine solche absichtliche Herbeiführung komischer Situationen durch einen der Beteiligten zum Zweck der Demütigung oder Diskreditierung der Geprellten fällt bereits aus dem Gebiet des unbewußt Komischen heraus und hat fast nur im Kunstkomischen seinen Platz. Im Kunstkomischen ist es der Künstler, der seine Figuren so schiebt, daß komische Situationen zustande kommen; er versteckt aber dabei seine Absicht teils hinter den neckischen Launen des Zufalls, teils, um diesen nicht gar zu viel aufzubürden, hinter der vorgeblichen Geschicklichkeit der Figur des Intriganten, der hier immer das Glück hat, den Zufall zu seinem treuen Verbündeten zu haben. Eine bloße Kollision von Zufälligkeiten mit Zufälligkeiten (ohne Kollision mit menschlichen Bestrebungen von vermeintlich logischer, in Wahrheit aber unlogischer Beschaffenheit) ist niemals komisch, sondern bare Ideenlosigkeit, also unästhetisch häßlich. Das Komische der Situation kann darum so überaus drastisch wirken, weil bei ihm die reductio ad absurdum nicht bloß für eine, sondern für mehrere komische Handlungen auf einen und denselben Moment zugespitzt sein kann, und ist darin dem Charakterkomischen überlegen, während es durch die starke Abhängigkeit von der Gunst des Zufalls durchschnittlich einer mehr äußerlichen und ideenlosen Sphäre des Komischen angehört.

Das Komische der äußeren Erscheinung, des Charakters und der Situation können als die drei wichtigsten Varietäten oder Spielarten des unbewußt Komischen bezeichnet werden; es ist selbstverständlich, daß sie mit demselben auch in die bewußt-komische Selbstdarstellung und in das Kunstkomische Eingang finden, während sie auf den Witz keine Anwendung haben. Allen diesen Varietäten aber liegt die Urform des unbewußt Komischen zugrunde: das Komische der Handlung, und ihre Komik ist nur von dieser abgeleitet, was niemals außer acht gelassen werden darf. Die Handlung schließt auch die Rede ein, insofern durch die Rede etwas bewirkt oder ein tatsächlich bestehender Zusammenhang enthüllt wird. Während ein bloß äußerliches Handeln ohne begleitende Rede leicht unverständlich bleibt, kann die Rede für sich allein häufig genug die fehlende äußere Handlung ersetzen und von schwerwiegenden Folgen begleitet sein (z. B. als Befehl oder Überredung, als Beleidigung oder Abbitte, als Versprechen oder Bitte); sie kann aber auch ein Teil der vollständigen Handlung sein, insofern diese sich aus äußerem Tun und Rede zusammensetzt. Daneben kann die Art und Weise der Rede, auch abgesehen von dem, was sie bedeutet und bewirkt, einen Bestandteil des „Komischen der äußeren Erscheinung" bilden (das Komische des Dialekts, des hastigen Übereinanderpurzelns der Worte, des singenden und taktmäßigen Herleierns, des Stotterns usw.); die Rede kann zweitens nach Form und Inhalt ein mitwirkendes sinnliches Ausdrucksmittel für die Darstellung des „Komischen des Charakters" sein, und kann drittens durch ihren Inhalt das „Komische der Situation" vorbereiten helfen.

Die Rede kann endlich aber auch unbewußt und gegen die Absicht des

Digitized by Google

Redenden Beziehungen aufdecken, durch welche etwas in komische Beleuchtung gerückt wird, d. h. sie kann unbewußt witzig sein. Die unbewußte Produktion von Witzen, solange sie etwas Zufälliges ist, wirkt zwar durch ihren Inhalt komisch, aber nicht durch die Form ihres Zustandekommens; wo aber der Witz sich gegen seinen Produzenten oder die von demselben vertretenen Interessen richtet, da wirkt außer dem Inhalt des Witzes auch seine unbewußte Produktion komisch, d. h. die letztere wird selbst zu einer komischen Handlung durch Rede. Denn der unbewußt produzierte Witz legt Beziehungen bloß, welche der Produzent des Witzes zu verhüllen das Interesse hat; derselbe glaubt also mit seiner Rede in zweckmäßiger Weise seinen Interessen zu dienen, während er tatsächlich dieselben in zweckwidriger Weise schädigt, was er entweder selber merkt, nachdem ihm die Worte entschlüpft sind, oder worauf er spätestens durch das Gelächter oder die spöttischen Mienen der Anwesenden aufmerksam gemacht wird.

m) Der Witz.

Während in dem unbewußt Komischen und der bewußt-komischen Selbstdarstellung das komische Objekt und der Produzent des Komischen in eins fallen, treten sie bei dem absichtlichen Aufdecken eines komischen Zusammenhanges auseinander; das Objekt erscheint, so wie es gegeben ist, noch nicht als komisch, sondern wird es erst durch die Beleuchtung, in welche es durch den Produzenten des Witzes gerückt wird. Der Witz ist also in formeller Hinsicht Aufdeckung einer vorher für das Bewußtsein latenten Beziehung, in sachlicher Hinsicht Enthüllung eines dem Objekt anhaftenden Unlogischen, welches mit dem Wesen und der Bestimmung desselben in Widerspruch steht, ohne als solches vorher geahnt zu sein. Die formelle Aufdeckung der vorher latenten Beziehung wird zugleich zur reductio ad absurdum des relativ unlogischen Objekts; indem aber die Beziehung als eine dem Objekt wirklich anhaftende in die Augen springt, entsteht der Schein, als ob das Objekt sich selbst ad absurdum geführt hätte, was bei dem Auseinanderfallen von Objekt und Produzent des Witzes eigentlich nicht richtig ist.

In formeller Hinsicht wird der Witz eine Übereinstimmung, Ähnlichkeit oder Verwandtschaft*) zwischen Verschiedenen hervorspringen lassen müssen. Je größer die aufgezeigte Übereinstimmung, je enger die nachgewiesene Verwandtschaft ist, und je natürlicher und unmittelbarer sie aus der Sache selbst geschöpft ist, desto intensiver ist der Witz; je ferner und entlegener das Vorstellungsglied ist, welches zu der gegebenen Vorstellung in Beziehung gesetzt wird, desto weniger konnte dieselbe vorher geahnt werden, desto zweifelloser ist ihre voraufgehende Latenz und desto überraschender ist der Witz. Beides sind aber bloß formale Bedingungen des Witzes, die

*) Der Kontrast, der ebenfalls hierher gehört, kann als „negative Übereinstimmung" bezeichnet werden; denn die kontrastierenden Glieder müssen, um vollkommen kontrastieren zu können, erstens derselben gemeinsamen Gattung angehören, und zweitens innerhalb dieser Gattung Arten repräsentieren, welche von dem reellen oder imaginären Neutralitäts- oder Indifferenzpunkt nach entgegengesetzten Richtungen gleich weit abstehen.

Digitized by Google

nicht sein Wesen ausmachen. Eine ganz intensive Übereinstimmung zwischen anscheinend ganz separaten und heterogenen Gliedern kann sehr überraschend wirken und den Verstand und die Phantasie interessieren, ohne daß dabei die geringste komische Wirkung eintritt. In diesem Falle hat man es mit dem bloßen Formwitz zu tun, der nur uneigentlich zum Witz gerechnet wird, weil er die formalen Bedingungen mit ihm gemein hat; der sogenannte Formwitz ist aber ein bloßes Spiel des Geistes, das als solches noch gar nicht in das Bereich der Ästhetik fällt.

Dieser nichtkomische Formwitz ist nicht zu verwechseln mit dem Wortwitz oder Klangwitz oder Schriftwitz; insofern diese Arten des Witzes versteckte Beziehungen zwischen dem Vorstellungsinhalt der Worte oder Schriftzeichen aufdecken, welche unlogische Seiten der letzteren, die mit ihrem Wesen und ihrer Bestimmung in Widerspruch stehen, hervorblitzen lassen, müssen auch sie zu den wirklichen Witzen gerechnet werden, wenngleich das Mittel zur Herstellung des die separaten Vorstellungen verknüpfenden Zusammenhanges ein nicht mehr in der Sache selbst, sondern in deren konventionellen Laut- oder Schriftzeichen liegendes, also kein natürliches, sondern ein künstliches ist. Nur so viel ist richtig, daß die künstliche Art und Weise der Vermittelung der Übereinstimmung der separaten Vorstellungen beim Wort- und Schriftwitz leichter dazu verleitet, aus dem Gebiete des Komischen herauszutreten und dieses Spielen mit Ähnlichkeiten oder Kontrasten auch da noch fortzusetzen, wo der komische Inhalt fehlt. Auch der Sachwitz kann zum leeren Formwitz ohne komischen Inhalt herabsinken, wenngleich ihm diese Gefahr nicht so nahe liegt als dem Wortwitz. Die Übergänge zwischen dem komischen Witz und leeren Formwitz sind übrigens ganz fließend, da es sehr auf die individuelle Prädisposition zum Aufsuchen und Herausfinden des Komischen ankommt, ob man in der durch den Witz aufgezeigten Ähnlichkeit zwischen heterogenen Vorstellungen etwas dem Wesen und der Bestimmung der Hauptvorstellung Widersprechendes, was sie zum komischen Objekt macht, finden will oder nicht.

Ist nun die aufgedeckte Beziehung der Art, daß an dem Objekt durch dieselbe eine unlogische Eigenschaft, Seite der Tendenz enthüllt wird, so wirkt die durch den Witz herbeigeführte **reductio ad absurdum** um so komischer, je intensiver und überraschender der Witz in formeller Hinsicht ist. Je überraschender die Bloßlegung des Unlogischen kommt, desto mehr war ja vorher diese Seite des Objekts latent, und desto berechtigter mußte der Glaube an seine Vernünftigkeit in jeder Hinsicht erscheinen, der, wie wir oben gesehen haben, einen unentbehrlichen Faktor beim Komischen bildet. Je intensiver der Witz ist, desto einschneidender wirkt die Enthüllung über die diesen Glauben zerstörende Alogizität des Objekts. Bei alledem ist vorausgesetzt, daß der Schein entsteht, als ob es das Objekt selbst wäre, welches sich **ad absurdum** führt; dieser Schein kann aber nur zustande kommen, wenn der Zuhörer die ungestörte Überzeugung gewinnt, daß dem Objekte nicht etwa etwas angehängt wird, was ihm gar nicht zukommt, daß ihm nicht etwa (wie ein altes deutsches Sprichwort sagt) die Krätze gegeben wird, um es kratzen zu können, sondern daß es die wahre und wesentliche Natur des Objekts ist, welche sich in der bloßgelegten Beziehung offenbart.

Digitized by Google

Daraus geht hervor, daß ein Witz nur insofern komisch sein kann, als er *treffend* ist; ein nicht treffender Witz, der sich doch für einen die Sache treffenden ausgibt, wirkt zwar wie ein treffender Witz, solange der Zuhörer daran glaubt, daß er treffend sei, verstimmt aber, sobald man merkt, daß er der Sache Unrecht tut, nämlich ihr Eigenschaften andichtet, die sie gar nicht besitzt. Ein solcher nicht treffender Witz, wenn er von Anfang an durchschaut wird, ist nicht mehr komisch, sondern wirkt nur noch als leerer Formwitz; komisch würde er höchstens als hypothetischer Witz, nämlich für den Fall, daß das Objekt unter Umständen Seiten entfaltete, in bezug auf welche er treffend würde.

Es ist nicht nötig, daß der Punkt, wo er das Objekt trifft, eine wesentliche Seite desselben sei; wollte man diese Forderung stellen, so müßten alle Witze über harmlose Äußerlichkeiten und unwesentliche Manieren sonstiger Biedermänner und wackerer Leute als nicht treffend verurteilt werden. Aber allerdings wird der treffende Witz um so *schlagender*, je mehr er mit seiner Bloßlegung eines Unlogischen von der Schale der unwesentlichen Eigenschaften und Eigentümlichkeiten zu dem Kern des Objekts vordringt; und wo seine **reductio ad absurdum** den Herzpunkt von dessen Wesen trifft, da wird er *vernichtend*. Hier zeigt sich die ungeheure Macht des Witzes, die ebenso zum Gebrauch desselben im Dienste sittlicher Ziele und berechtigter Sonderinteressen als zum Mißbrauch im Dienste ideewidriger Frivolität, unmoralischer und selbstsüchtiger Zwecke und eitler persönlicher Überhebung herausfordert. Jeder Witzkämpfer hofft, die Gegner vernichtend zu treffen, und wo ihm dies mißlingt, ist er auch damit schon zufrieden, dieselben zu diskreditieren und der spöttischen Mißachtung preiszugeben.

Es liegt auf der Hand, daß dieser praktische Gebrauch und Mißbrauch des Witzes jenseits des ästhetischen Gebietes fällt; aber es wäre ein unberechtigter Schluß, wenn man wegen der Möglichkeit dieses praktischen Gebrauchs und Mißbrauchs nun den Witz gleich mit aus der Ästhetik hinauswerfen wollte. Wäre dieser Rückschluß in diesem Falle zulässig, so wäre er es auch in allen andern, so könnte auch keine einzige Kunst mehr in der Ästhetik verbleiben, weil jede zu praktischen Zwecken gebraucht und mißbraucht werden kann, wenn auch nicht jede dazu in gleichem Maße herausfordert wie der Witz. Der Witz kann ebensogut zu außerästhetischen wie zu ästhetischen Zwecken, und zwar im letzteren Falle ebensogut zu unfreien künstlerischen Zwecken als zu freien gebraucht werden; er ist aber vor aller Verwendung zu solchen Zwecken und ganz abgesehen von derselben eine Unterart des Komischen und insofern eine Modifikation des Schönen. Er hat dazu nur eine einzige formale Vorbedingung zu erfüllen, nämlich die, daß er nicht abstrakter Begriffswitz, sondern sinnlicher Anschauungswitz ist, weil nur der letztere einen selbständigen ästhetischen Schein für sich konstituiert. Wenigstens die Grundvorstellung, welche das ästhetische Objekt des Witzigkomischen bildet, muß anschaulich sein, und der Witz wird um so ästhetischer sein, je anschaulicher auch das Gegenglied ist, zu welchem die Beziehung aufgedeckt wird. Es gibt auch einen Begriffswitz, der sogar sehr treffend sein kann, und der an geeigneter Stelle in einem Kunstwerk sehr

Digitized by Google

wohl der geeigneten Person, zu deren Charakter er paßt, in den Mund gelegt werden kann. Der Begriffswitz kann also sehr wohl Eingang finden ins ästhetische Gebiet, indem er als integrierender Bestandteil in einen ästhetischen Schein eingeht; aber er kann keinen selbständigen ästhetischen Schein für sich bilden, weil ihm die wesentlichste Bedingung dazu, die sinnliche Scheinhaftigkeit, fehlt.

Ein Witz, der ein selbständiges Schöne für sich sein will, darf sich nicht bloß an den Verstand wenden, sondern vor allem und zunächst an die Anschauung, sei es an diejenige der sinnlichen Wahrnehmung, wie im gezeichneten Witz, sei es an diejenige der reproduktiven Phantasie, wie im gesprochenen Witz. Der Verstand kommt erst in zweiter Reihe in Betracht, wo es gilt, das Unlogische im anscheinend Logischen und dessen reductio ad absurdum als solche zu begreifen. Der Witz kann wohl für den ihn Perzipierenden auf bloßer Verstandestätigkeit beruhen, so ist er aber kein selbständiges Schönes und bei seiner Produktion mußte doch noch die kombinierende Phantasie dem Verstande vor- und entgegenarbeiten. Der Witz kann aber auch für den Perzipierenden nicht auf einseitiger Tätigkeit der Wahrnehmung beruhen; denn selbst der gezeichnete Witz verlangt das Zusammenwirken der Verstandestätigkeit mit der sinnlichen Wahrnehmung, und bei seiner Produktion mußte zugleich noch die Phantasie in hervorragendem Maße tätig sein. Der Witz kann aber endlich auch nicht auf bloßer Phantasietätigkeit beruhen; denn einerseits kann für die Perzeption des gezeichneten Witzes die sinnliche Wahrnehmung an Stelle der Phantasie treten und andererseits gebührt bei der Auffassung des Komischen als solcher doch immer dem Verstande und seiner intuitiven l o g i s c h e n Beurteilung das letzte Wort. Hiernach müssen alle Versuche einer Erklärung des Witzes aus den dabei funktionierenden Seelenvermögen als verfehlt verworfen werden.

n) D i e V e r w a n d t e n d e s W i t z e s

Zu dem Witz gesellen sich noch einige andere Formen als verwandte, welche mit ihm das gemein haben, daß durch sie mit bewußter Absicht Eigenschaften oder Züge am Objekt bloßgelegt werden, welche vorher verborgen waren; sie unterscheiden sich aber in formeller Hinsicht dadurch von dem Witz, daß die verborgene unlogische Beschaffenheit nicht durch Vorführung von Beziehungen zu anscheinend entlegenen anderen Vorstellungen plötzlich aufgedeckt wird, sondern durch andere Mittel.

Die I r o n i e besteht darin, daß anscheinend auf den Glauben des ästhetischen Objekts an seine eigene Vernünftigkeit eingegangen wird, und diejenigen Eigenschaften oder Verhaltungsweisen zum Gegenstande der Anerkennung, der Rechtfertigung, des Lobes und des Rühmens gemacht werden, welche in Wirklichkeit trotz ihrer vermeintlichen Vernünftigkeit etwas Unlogisches enthalten. Die zum Schein entgegengebrachte lobende Anerkennung hat die Wirkung, daß die Aufmerksamkeit diesen Eigenschaften genauer zugewendet wird, und dies genügt oft für sich allein schon, um das in denselben versteckte Unlogische zu bemerken, das sich nur so lange der Betrachtung entzog, als die Aufmerksamkeit nicht speziell auf diese Eigen-

Digitized by Google

schaften gerichtet wurde. Wo das bloße Lob nicht ausreicht, um die Alogizität hervorspringen zu lassen, gelingt es oft der hinzutretenden Rechtfertigung und Begründung des Lobes, indem dieselben zu einer vertieften Betrachtung des Objekts zwingen. Diese scheinbare Rechtfertigung wird häufig, wo nicht meistenteils, in einem Aufzeigen und Rühmen der Folgen oder Wirkungen der bezüglichen Eigenschaft oder Verhaltungsweise bestehen; indem das Unlogische der letzteren an einem bestimmten Punkte in die Augen springt, ist damit zugleich eine reductio ad absurdum des Grundes derselben erzielt.

Je härter der Kontrast zwischen dem gespendeten Lobe und dem aus der Einsicht in die Alogizität hervorspringenden Tadel ist, und je länger sich der Glaube an die Ernsthaftigkeit des Lobes steigert bis zum Umschlag in sein Gegenteil, desto komischer wirkt die Ironie. Je weiter aber die Ableitung der Konsequenzen fortschreitet, desto entlegenere Vorstellungen werden zu dem Objekt in Beziehung gesetzt, und desto mehr nähert die Ironie sich dem Witz. Je mehr aber die Ironie die Maske des Glaubens an die Vernünftigkeit des Objekts festhält, die Alogizität desselben auszusprechen vermeidet und ihr Erkennen dem Zuhörer überläßt, desto näher steht sie dem unbewußt Komischen, das durch Hervorkehren seiner vermeintlichen Vorzüge seine eigene Blöße enthüllt. Dazu gehört aber, daß die Ironie sich ganz streng an die Sache hält und jede Übertreibung vermeidet; denn in der Übertreibung liegt eine Zutat zur Sache selbst, bei welcher die Absichtlichkeit nicht zu verkennen ist. Bedient die Ironie sich der Übertreibung, so entfernt sie sich vom unbewußt Komischen nach der Seite des bewußt Komischen und verknüpft bereits mit der Form der Ironie eine zweite Form, die Karikatur, zur karikierenden Ironie.

Unter Karikatur versteht man gewöhnlich nur eine mit den Mitteln der bildenden Kunst erzielte Übertreibung der Fehler und Mängel eines Objekts; aber so gut die Ironie einer bildlichen Behandlung fähig ist (durch übertreibungslose Hervorkehrung der vermeintlichen Vorzüge, die eben dadurch als Fehler erkennbar werden), ebensogut kann die Karikatur durch beschreibende Darstellung erzielt werden. Während aber die Ironie in der bildlichen Darstellung zu den seltenen Ausnahmen zählt, ist die Karikatur in der erzählenden Beschreibung etwas ganz Gewöhnliches und jedem Romanleser Geläufiges. Die Karikatur ist als gesteigerte Abweichung von dem gattungsmäßigen Ideal immer formal häßlich in höherem Grade als das karikierte Objekt; diese absichtliche Steigerung der Häßlichkeit, die als umgekehrte Idealisierung zu bezeichnen ist, kann nur in einer Steigerung des Komischen ihre ästhetische Rechtfertigung finden. Die Karikatur im Bilde richtet sich vorzugsweise auf das Komische der äußeren Erscheinung, und daher denkt man zunächst an dieses, wenn von Karikatur die Rede ist; aber auch das Komische des Charakters fällt in das Bereich der bildlichen Karikatur. Die Karikatur durch Rede kann sich zwar auch auf Beschreibung der äußeren Erscheinung einlassen, wird aber vorzugsweise eine Karikatur des Benehmens und des Charakters liefern; insofern die Situationskomik die neckische Natur des Zufalls übertreibt und überspannt, kann man sie eine Karikatur des Zufallspiels nennen.

Digitized by Google

In allen Fällen muß schon ein Komisches da sein, welches durch die Karikatur nur gesteigert und auffälliger gemacht wird; wo das karikierte Objekt noch gar nicht komisch zu sein scheint und es erst durch die Karikatur zu werden scheint, da liegt eine Täuschung vor. Dieselbe erklärt sich daraus, daß das Objekt die zu karikierenden Züge nicht in so auffälligem Maße besitzt, um bei normaler Disposition des Zuschauers die komische Wirkung auszulösen; wohl aber muß es auch ohne Karikatur einem für das Komische günstig disponierten Beschauer, der seine Aufmerksamkeit auf die komischen Züge richtet, komisch erscheinen. Wäre dies nicht der Fall, so böte es gar keinen Anlaß zur Karikatur, und wenn es doch zum Gegenstand einer Karikatur gemacht wird, so geschieht ihm damit Unrecht, wird ihm widerrechtlich komische Gewalt angetan. Die Karikatur, soweit sie sachlich berechtigt ist, vermag also ihrer Natur nach nicht, etwas Komisches zu erzeugen, sondern nur das vorhandene Komische augenfälliger zu machen und dem Grade nach zu steigern. Die Karikatur kann direkt die Mängel und Fehler als solche vergrößern, und dies ist in der bildlichen Darstellung fast der einzig mögliche, in der Rede der gewöhnliche Fall; sie kann aber auch die vermeintlichen Vorzüge vergrößern und dadurch das Objekt scheinbar idealisieren, während sie gerade dadurch die vermeintlichen Vorzüge als Fehler entlarvt. Dies ist dann die „ironische Karikatur", welche vorher als „karikierende Ironie" bezeichnet wurde.

Eine besondere Art, die vermeintlichen Vorzüge als Fehler oder Verkehrtheiten erkennbar zu machen, besteht darin, daß man das Objekt in analoge, aber veränderte Verhältnisse bringt, wobei sich dann das Unlogische desselben durch seine Konsequenzen ad absurdum führt. Liegt der bloßzustellende Fehler im Wesen und Gehalt des Objekts, so wird dieses Wesen oder dieser Gehalt unverändert gelassen, aber in eine ganz andere Form eingekleidet; liegt der Fehler in der Form des Objekts, so wird diese Form möglichst unverändert gelassen, aber zur Darstellung eines ganz anderen Inhalts benutzt. Im ersteren Falle ergibt sich die Travestie, im letzteren die Parodie. Beide nehmen ihrer Natur nach die Sache mit anscheinendem Ernste und überlassen es dem Zuschauer, zu erkennen, daß dieser zur Schau getragene Glaube an die Vernünftigkeit und Vorzüglichkeit des Objekts nur Maske ist. Sie sind insofern der Ironie verwandt; indem sie aber das Unlogische aus der Beziehung zu einem weit hergeholten anderartigen Inhalt (oder Form) hervorleuchten lassen, stehen sie bereits auf dem Übergang zwischen Ironie und Witz und unterscheiden sich von letzterem äußerlich zumeist durch die breite Ausführung. In der Regel werden Travestie und Parodie nicht rein durchgeführt, sondern teils miteinander, teils mit Witzen und unbewußt Komischem durchmengt; oft bilden sie nur den Rahmen oder Anknüpfungspunkt für die Unterbringung einer Reihe komischer Einfälle.

Die Satire endlich ist eine Ironie, meistens von karikierender Art, in welcher namentlich die Konsequenzen breiter ausgesponnen sind, sei es unter den gegebenen Verhältnissen, in welche das Objekt von Natur gestellt ist, sei es unter fingierten Verhältnissen, deren Voraussetzung geeignet scheint, die Alogizität des Objekts ans Licht zu stellen. Durch die Aus-

Digitized by Google

spinnung der Konsequenzen unter modifizierten Verhältnissen nähert die Satire sich den Formen der Travestie und Parodie, die sie sogar ausdrücklich in ihren Dienst nehmen kann. Während Ironie und Karikatur, Travestie und Parodie rein ästhetische Ziele verfolgen können, dient die Satire ausschließlich lehrhaften oder ethischen oder egoistischen oder Parteizwecken, fällt also ebenso ihrer Aufgabe nach aus der Ästhetik heraus, wie sie ihrer Form nach bloß ein Gemisch von andern Formen des Komischen ohne selbständige Bedeutung repräsentiert. Die satirische Neigung oder Stimmung aber ist eine Charaktereigenschaft, welche selbst wieder eine ästhetische Bedeutung an einer poetischen Figur gewinnen kann. Während die komische Prädisposition die komischen Züge nur aufsucht, um sich an denselben ästhetisch zu erfreuen, spürt die satirische Stimmung die Fehler, die sich ad absurdum führen lassen, nicht dazu auf, um sie harmlos zu genießen, sondern um sie zu geißeln, sei es in ethischer, sei es in frivoler Absicht. Der Satiriker wird, weil ihm die ästhetische Geistesfreiheit und die aus derselben folgende ideale Heiterkeit des Gemüts fehlt, in seiner tendenziösen Verhöhnung und Verspottung der Objekte leicht bitter, wenn er im ethischen Interesse immer von neuem die Abweichung der Dinge von der logischen Vernünftigkeit aufzeigen muß, und giftig, wenn er im Interesse einer frivolen Ideenfeindschaft allerwärts den Triumph der Verkehrtheit und Schlechtigkeit feiert. Die satirische Bitterkeit und Frivolität darf nicht verwechselt werden mit der harmlos komischen Obszönität und dem Zynismus; denn das obszön Komische und Zynische kann sehr wohl im Bunde mit der Idee stehen und ist nur einem abstrakten Idealismus anstößig, der die Berechtigung des Natürlichen verkennt. Auch das Obszönste ist an seinem Platze ästhetisch legitimiert, sobald es nur komisch genug ist, und verwerflich ist es nur insoweit, als ihm die vis comica und mit ihr die ästhetische Überwindung seiner unmittelbaren Häßlichkeit fehlt.

Alle Formen der bewußt komischen Beleuchtung eines Objekts haben, ebenso wie es oben vom Witz gezeigt ist, nur insoweit das Recht, ein selbständig Schönes zu heißen, als sie ästhetischen Schein der Wahrnehmung oder der reproduktiven Phantasie darbieten; wo diese sinnliche Anschaulichkeit fehlt, können sie nur dadurch als Schönes ins ästhetische Gebiet Eingang finden, daß sie integrierende Bestandteile eines anderweitigen ästhetischen Scheins werden, also als Momente in die komische Selbstdarstellung oder in ein Kunstschönes aufgehoben werden. Diese Aufhebung von nicht sinnlich anschaulichen komischen Zügen ist wiederum nur dann ästhetisch gerechtfertigt, wenn der Mangel der sinnlichen Anschaulichkeit ein unentbehrliches oder doch unersetzliches Ausdrucksmittel der Charakterisierung, d. h. Postulat des charakteristisch Schönen ist. So kann es z. B. in einem Lustspiel oder komischen Roman nötig sein, einen Mathematiker oder trockenen Gelehrten durch die reflektierende Abstraktheit seiner Redeweise zu charakterisieren und den Gipfel dieser Charakteristik darin zu suchen, daß selbst die Witze, die er macht, unanschauliche Begriffswitze sind; oder es kann zur Charakteristik eines bittern oder frivolen Satirikers erforderlich sein, demselben Raum für die Entfaltung seiner an und für sich unästhetischen satirischen Ausfälle zu gönnen. Deshalb war es nötig, auch diese an und

Digitized by Google

für sich außerästhetischen Seitenschößlinge der bewußt komischen Beziehungen im Zusammenhange mit ihrem Stamm zu erörtern, weil sie in den höheren Formen des Komischen doch wieder indirekt eine ästhetische Bedeutung gewinnen. —

Als letzte Art der bewußt komischen Bloßlegung des Unlogischen an einem Objekt ist endlich der tätliche Scherz zu erwähnen. Das Wesen desselben besteht darin, daß man Verhältnisse herbeiführt, durch welche die Handlung oder das Benehmen einer Person unlogisch oder unzweckmäßig wird, während dieselbe sich einbildet, richtig und vernünftig zu handeln; damit aber ein solcher Scherz komisch wirkt, darf die Herbeiführung der veränderten Verhältnisse sich nicht schlechthin der Einsicht des Geprellten entziehen, sondern muß innerhalb des Bereichs seiner Vermutungen und Erwartungen liegen, so daß es ihm als fahrlässiger Mangel an Vorsicht, Bedachtsamkeit und Aufmerksamkeit angerechnet werden kann, wenn er auf den Scherz hereinfällt. Indem das Komische hier sich als unbewußt komische Handlung versinnlicht, steht es mit dem unbewußt Komischen auf gleichem Boden; indem es aber die von einem dritten absichtlich herbeigeführte Änderung der Verhältnisse ist, durch welche das Objekt zum Irrtum verleitet wird, fällt der tätliche Scherz unter die bewußtkomische Beleuchtung und rückt insbesondere der Travestie und Parodie nahe. Ein großer Teil der Kinderspiele, Gesellschaftsspiele und Volksbelustigungen beruht auf solchen tätlichen Scherzen, die sich von den rohesten Formen des Derbkomischen bis in die feinsten Methoden, junge Mädchen in eine grundlose Verlegenheit zu setzen, hinauf erstrecken. Außer diesen systematisierten tätlichen Scherzen, die natürlich immer nur auf Neulinge und Uneingeweihte ein einziges Mal anwendbar sind, spielen die extemporierten tätlichen Gelegenheitsscherze eine große Rolle, besonders im Leben des Volkes und der Jugend. Hier handelt es sich vorzugsweise darum, das bereits vorhandene Komische augenfälliger zu machen, indem man ihm Gelegenheit zur Entfaltung gibt, z. B. den Tölpel zu raschen Bewegungen, den Dickwanst zum Tanzen, den Stotternden zu eifriger Rede veranlaßt, und den Dummen oder Schwachsinnigen durch Vexierfragen zu verkehrten Antworten bringt. Wenn der blindlings auf sein Ziel los eilende Hans Guckindieluft über ein rasch vorgestrecktes Bein fällt, so wird dadurch die Unzweckmäßigkeit seines Benehmens drastisch illustriert; wenn ein kräftiger Handschlag den Niedergebeugten an der auffällig herausgestreckten Stelle seines Körpers trifft, so lachen die Umstehenden, weil und insofern dieser Vorgang ihnen den Eindruck macht, als ob der Geschlagene nur deshalb diese Haltung angenommen habe, um sich zum Empfang des Streiches an der betreffenden Stelle bereitzumachen.

Die tatsächlichen Scherze dienen nicht immer der bloßen Unterhaltung oder harmlosen Belustigung, sondern oft genug auch der Befriedigung der Rachsucht oder des Hasses, und sie sind dazu um so besser geeignet, je größer das Publikum ist, von welchem der Hereingefallene ausgelacht wird, je mehr Wert dieser auf sein Ansehen und die Wahrung seiner Würde legt, und endlich je besser die Urheberschaft des Scherzes in Dunkel zu hüllen ist. Von den kleinlichen Neckereien, die oft bloß durch ihre unablässige Wiederkehr den Betroffenen erbittern können, durch Foppereien, Schabernack und ge-

Digitized by Google

spielte Possen hindurch können diese tatsächlichen Scherze bis zu einem Grad der Blamage hinaufführen, der einen Kandidaten für ein Amt oder einen Bewerber bei seiner Umworbenen unmöglich macht und so auf das Lebensschicksal des Bloßgestellten den einschneidendsten Einfluß gewinnt. Je drastischer die reductio ad absurdum ist, zu welcher der Geschädigte verleitet wird, desto sicherer ist die komische Wirkung im ersten Augenblick, und desto zuverlässiger ist darauf zu rechnen, daß die mitleidige Reflexion auf den erlittenen ernstlichen Schaden zu spät kommt, um die Folgen der Blamage abzuwenden. Je verwickelter die Vorkehrungen für die Entfaltung des tätlichen Scherzes sind und je mehr sich dessen Schwerpunkt von der Bloßlegung des latent Komischen auf die künstliche Irrtumserregung und Irreleitung der Motivation verlegt, desto mehr geht der tätliche Scherz in die komische Intrige über, von welcher schon bei Gelegenheit des Komischen der Situation die Rede war.

In der komischen Intrige tritt nämlich der Intrigant in die Verborgenheit zurück; er ist noch Produzent des Komischen, erscheint aber nicht mehr unmittelbar sinnenfällig als solcher, wie es beim Produzenten des Witzes oder tätlichen Scherzes der Fall ist. Die Reflexion weiß, daß der Intrigant die komische Situation herbeigeführt hat, aber die ästhetische Anschauung hat es nur noch mit dem komischen Objekt und seiner unbewußten Komik zu tun. Es geschieht fast nur im Kunstkomischen, daß der Intrigant so sichtbar an der komischen Situation beteiligt ist, daß er sie zugleich als sein Werk genießt, und daß der Zuschauer den Triumph des Intriganten in der komischen Situation unmittelbar vor Augen hat. Sieht man aber von solchen künstlich zugespitzten Kombinationen im Kunstkomischen ab, so pflegt die aus der Intrige folgende komische Situation sich zunächst nur als ein unbewußt Komisches darzustellen, dessen Entstehungsursachen allerdings als außerhalb des komischen Objekts liegende absichtliche gewußt werden. Deshalb schien es richtiger, die komische Intrigue unter dem unbewußt Komischen zu erörtern.

o) Die bewußt komische Selbstdarstellung

Wir kommen nun zu der dritten Unterart des Komischen, in der das Objekt und der bewußte Produzent des Komischen in eins fallen zu der bewußt komischen Selbstdarstellung, in welcher das Komische zwar schon bewußter Zweck des Produzierens, aber noch nicht selbständiger und freier ästhetischer Schein ist, sondern der Wirklichkeit verhaftet bleibt. Wo irgend in einer heitern Gesellschaft ein Individuum ist, das sich mit Absicht komisch benimmt, ist der Keim dieser Unterart des Komischen gegeben; von diesen Anfängen ist aber ein weiter Weg bis zur vollendeten Virtuosität der komischen Person, welche mit Meisterschaft alle Formen und Ausdrucksmittel des Komischen beherrscht und jede an seinem Platze zu verwenden weiß. Der bloße Witzbold, Ironiker, Satiriker oder Possenreißer ist noch keine komische Person, solange er seine Pfeile nur gegen andere richtet und nicht daran denkt, sich selbst zum Objekt des Komischen zu machen. Wer aber den Witz usw. auch gegen sich selbst und seine eigenen Schwächen kehrt, der

Digitized by Google

macht sich eben damit zur komischen Person, auch wenn er in seinem Benehmen und Handeln, seiner persönlichen Erscheinung und seinem Charakter noch nichts Komisches zur Schau trägt.

Es gehört eine weit höhere Geistesfreiheit dazu, sich über sich selber lustig zu machen, als über andere; es bedarf dazu gewissermaßen einer Leidenschaft für das Komische, welche Einbußen an der eigenen Würde gering achtet, wofern sie nur zu ihrer Befriedigung führen. Darum kommen nur solche Individuen zur komischen Selbstdarstellung, welche entweder ein geringes Gefühl der eigenen Würde haben, oder ihrer Würde (z. B. als sittliche Persönlichkeit) so unendlich sicher sind, daß sie keine Beeinträchtigung derselben durch komische Bloßstellung ihrer Person im übrigen zu besorgen haben. Die komische Person pflegt entweder dem Zynismus zu huldigen (bei welchem eine gewisse Eitelkeit auf die eigene intellektuelle Überlegenheit, Schlagfertigkeit und Geistesgegenwart nicht ausgeschlossen ist), oder aber auf jenen seltenen Höhen des Geistes zu stehen, wo die unerschütterliche Selbstgewißheit des inneren Wertes jede scheinbare Selbsterniedrigung in Nebensachen und Äußerlichkeiten gestattet. Der Zynismus hat mit dieser absoluten Selbstgewißheit des Geistes das gemeinsam, daß beiden die Meinung der andern gleichgültig ist und jede Eitelkeit überwundener Standpunkt ist, aber der Zynismus als solcher erschöpft sich in dieser Negativität, während die ideale Selbstgewißheit in dieser geistigen Freiheit bloß die Kehrseite einer positiven Autonomie von höchstem Wert erkennt. Darum führt der Zynismus so leicht zum Rückschlag in gemeine Sinnlichkeit und zur Entartung in ideenfeindliche Frivolität, während die Selbstgewißheit des Geistes sich in der komischen Selbstdarstellung bloß spielend wiegt und jederzeit auf ihre unvergleichliche ideale Würde zurückziehen kann. Je entschiedener diese positive Grundlage einer idealen ethischen Geistesfreiheit ist, desto mehr wird der gegen sich selbst gekehrte Witz dahin neigen, sich durch steten Umschlag in die positiv gemütvolle Auffassung zum Humor zu erheben. Auch da, wo nur eine gewisse ideale Heiterkeit des Gemüts ohne ethische Vertiefung, die bloße unmotivierte Lustigkeit des unzerstörbaren Behagens, den Hintergrund des gegen sich selbst gerichteten Witzes bildet, kann man noch einen Anflug von Humor an demselben finden. Aber an und für sich hat der gegen sich selbst gerichtete Witz nicht mehr und nicht weniger mit dem Humor zu tun als der gegen andere gerichtete Witz.

Auch ohne den Witz und die Ironie gegen sich selbst zu richten, kann jemand sich als komische Person geben, indem er erstens das Komische der Erscheinung und des Charakters, das ihm von Natur anhaftet, augenfälliger hervortreten läßt, zweitens sich selbst karikiert und seine natürlichen Mängel übertreibt, drittens sich Mängel, insbesondere des Verstandes, andichtet und Fehler des Körpers und Geistes simuliert, die er gar nicht hat, viertens in komischer Absicht Irrtümer und Verkehrtheiten fingiert, die er sehr wohl durchschaut, fünftens heimlich und ohne Wissen der Zuschauer Verhältnisse herbeiführt, welche seinen wirklichen oder fingierten komischen Eigenschaften Gelegenheit zur Entfaltung geben, und sechstens auf die Versuche der Umgebung, ihn zum Objekt tätlicher Scherze zu machen, bereitwillig eingeht. Das Simulieren körperlicher Fehler, z. B. der Tölpelhaftigkeit, des Stot-

Digitized by Google

terns oder der Schwerhörigkeit, ermüdet leicht, und pflegt deshalb nur vorübergehend bei besonders einladenden Gelegenheiten zur Anwendung zu kommen; dagegen ist die simulierte Dummheit ein weniger leicht kontrollierbares und länger vorhaltendes Mittel zur Erzielung komischer Wirkungen, sei es, daß dieselbe sich als Schwachsinn, sei es, daß sie sich als Narrheit gebärdet. Die Narrheit schließt zwar einen gewissen Schwachsinn ein, aber nicht umgekehrt; die Narrheit hat außerdem den Vorteil, durch die ideenfluchtartige Beweglichkeit der Phantasie schnelle und weite Vorstellungssprünge machen zu können, die dem Witz bequeme Anknüpfung bieten. So ist denn die simulierte Narrheit die beliebteste Grundlage für die komische Selbstdarstellung, und die komische Person in dieser Gestalt wird als „Kunstnarr" bezeichnet.

Solange der Kunstnarr sich bloß darauf beschränkt, das unbewußt Komische an seiner eigenen Person mit Bewußtsein zur Darstellung zu bringen und sich von andern bereitwillig „zum Narren halten" zu lassen, steht er auf der untersten Stufe der komischen Selbstdarstellung; seine Kunst ermüdet die Umgebung bald, und wenn er sich deren Interesse behaupten will, so muß er sich zu immer gröberen und gröberen tätlichen Späßen hergeben, bei denen schließlich das Komische in der Roheit erlischt. Ist aber der Kunstnarr imstande, mit der Darstellung des unbewußt Komischen zugleich den gegen seine Person gekehrten Witz zu verbinden, dann steht er schon viel höher und ist minder einseitig. Er besitzt dann aber auch die Fähigkeit, seinen Witz gegen andere Objekte, seien es Personen, seien es Sachen zu kehren. Macht er davon Gebrauch, so führt er allerdings die Trennung zwischen Objekt und Produzent wieder ein, die auf der Stufe der komischen Selbstdarstellung aufgehoben sein sollte; aber dies schadet seiner komischen Selbstdarstellung nichts. Denn die Ermüdung, welche in der Einseitigkeit der fortdauernden komischen Selbstdarstellung liegt, wird durch diese Abschweifungen auf die Bloßstellung anderer komischer Objekte vermieden, ohne daß das Gebiet des Komischen verlassen würde; der Kunstnarr bleibt Produzent des Komischen, auch wenn er seinen Witz und seine tätlichen Späße zur Abwechselung gegen andere richtet. Die Umgebung weiß ja doch, daß er kein Narr ist, sondern den Narren nur spielt, daß seine Narrheit und sein Schwachsinn nur Verstellung sind, und sie verzeiht es ihm deshalb gern, wenn er zeitweilig aus der Rolle fällt, um sie desto besser zu belustigen. Dabei ist aber dieses Aus-der-Rolle-Fallen nur ein relatives. Je besser er seine Rolle spielt, desto mehr werden auch seine Witze über andere sich in diese Rolle selbst einfügen, d. h. der Form nach närrische Gedankensprünge und Phantasiehopser, und dem treffenden Inhalt nach scheinbar unbeabsichtigte, unwillkürliche Witze sein. Die Simulation des unbewußten Witzes ist der Höhepunkt in der Simulation der Narrheit, der freilich nur ausnahmsweise erreicht wird.

Ebensogut wie den Witz wird der Narr auch die tätlichen Späße nicht minder gegen andere als gegen sich selbst richten und wird auch hier die höchste Wirkung erzielen, wenn er den Schein der Absichtslosigkeit und einer ihn selbst überraschenden Zufälligkeit im Erfolge wahrt. Indem der Narr sich selbst als Objekt zu tätlichen Späßen der Umgebung ausliefert,

Digitized by Google

macht er gar bald seine Stellung unmöglich, wenn er nicht nebenbei die Überlegenheit seiner Intelligenz und seines Witzes in einer Weise wahrt, die ihn zur gefürchteten Person macht; wer sich auf einen Spaß mit dem Narren einläßt, muß dessen eingedenk gehalten werden, daß er damit in einen Kampf eintritt und immer darauf gefaßt sein muß, in diesem Kampf den kürzeren zu ziehen. Indem der Narr sich selbst zum Spaße preisgibt, stellt er doch zugleich dem, der darauf eingeht, eine Falle, so daß er zuletzt die Lacher auf seiner Seite hat. Aus denselben Gründen muß er auch jederzeit bereit sein, den Kampf des Witzes aufzunehmen, sobald jemand anfängt, ein Witzwort gegen ihn zu richten; auch hier muß er verstehen, den Pfeil auf den Schützen zurückprallen zu lassen, oder doch ohne jede Empfindlichkeit mit noch treffenderem Witz zu entgegnen. Der Witz ist die einzige Waffe der Narren, der sich selbst wehrlos gemacht; wie wollte man ihm deren Gebrauch zur Abwehr verbieten!

Es kommt aber endlich noch ein letzter, am schwersten wiegender Grund hinzu, um der komischen Person die komische Beleuchtung von dritten Personen und Verhältnissen frei zu halten, das ist der Umstand, daß sein Daseinszweck kein bloß ästhetischer, sondern wesentlich auch ein ethischer und pädagogischer ist. Der Narr soll nicht bloß unterhalten und belustigen, sondern auch belehren, zurechtweisen und mit Worten strafen; er soll die Verkörperung des gesunden Menschenverstandes und des sittlichen Gewissens in einer Gestalt sein, welche es beiden ermöglicht, ihre Stimme selbst vor denen laut und vernehmlich erschallen zu lassen, welche Moralpredigten verlachen und die nackte Wahrheit übelnehmen, z. B. den Großen dieser Welt. Der Narr soll Weisheit lehren im Gewande der Torheit, er soll der komische Chorus sein in der Lebenstragödie der unumschränkten Fürsten und Machthaber, und um diese Rolle ausfüllen zu können, muß er das Komische und Verkehrte an den Personen und Verhältnissen bloßlegen dürfen, und so zu dem außerkomischen Komplement des Komischen, dem positiven Reste der Idee durchdringen. Diese historische Rolle hat nun zwar der Narr bei den okzidentalischen Kulturvölkern ausgespielt, indem die „öffentliche Meinung“ die Rolle des Chorus der Geschichte übernommen hat; desto nötiger aber wäre es jetzt, den Trägern oder Fabrikanten der öffentlichen Meinungen solche Narren zu halten, da sie die unverschleierte Wahrheit jetzt noch übler nehmen als früher die Fürsten. Dies ist nun freilich durch die sinnliche Ungreifbarkeit jenes vielköpfigen Vorurteils, welches sich „öffentliche Meinung“ nennt, sehr erschwert; aber in einzelnen Kreisen findet die komische Person noch immer ihre dankbare Aufgabe an der Verflüssigung erstarrter und vertrockneter Sitten und an der Erschütterung und Untergrabung eingefressener Unsinns und eingewurzelter Verkehrtheiten.

Die komische Person steht um so höher, einen je festeren Rückhalt sie in ihrem Charakter und ihrem sittlichen Bewußtsein besitzt, und je unbeirrter sie ihre Kunst im Dienste der positiven Idee ausübt; so ist es z. B. vor allem die Treue bis zum Tode gegen seinen Herren, welche den fürstlichen Narren der Feudalzeit ziert. Die Auflösung auch des außerkomischen Komplements des Komischen, oder des positiven Restes der Idee würde dem Narren diese ethische Bedeutung rauben, welche seinen positiven Wert im Leben aus-

Digitized by Google

macht. Was aus abstrakt ästhetischem Gesichtspunkt den Gipfel des Komischen ausmacht, der beständige Hinweis auf dessen alles zersetzende Negativität, die vor keinem positiven Rest der Idee endgültig haltmacht, das kann hier nicht maßgebend für die Wertschätzung sein, weil wir es hier noch mit einem unfreien Kunstkomischen zu tun haben, dessen letzter Zweck nicht ein ästhetischer, sondern ein praktischer ist. Soll der Narr oder die komische Person seinen ethisch praktischen Aufgaben vollauf in ästhetischem Gewande gerecht werden, so darf er überhaupt keine rein und bloß komische Person, sondern muß Humorist sein. Überall, wo selbst im Kunstwerk der Narr sich zu einer höheren ästhetischen Bedeutung erhebt, ragt er über die einseitige Modifikation des Komischen hinaus in diejenige des Humoristischen.

p) Das freie Kunstkomische

Alle drei Unterarten des Komischen: das unbewußt Komische, der Witz und seine Verwandten und die bewußtkomische Selbstdarstellung, finden nun, wie schon erwähnt, ihre Aufnahme in den reinen ästhetischen Schein und werden so zum freien Kunstkomischen erhoben. Jede der besprochenen Einzelformen des Komischen hat dabei ein gewisses Recht, wenn auch in verschiedenem Maße; jede kann ein selbständiges Kunstwerk ausmachen, sofern jeder reale Zweck dabei aus dem Spiel bleibt. Vom kleinsten anekdotisch gefaßten, oder gezeichneten Witz durch die bildlich dargestellte komische Situation mit erratbarer Handlung hindurch führt eine lange Stufenleiter von immer umfangreicheren komischen Kunstwerken hinauf zur Komödie und zum komischen Roman. Nur die Satire macht darin eine Ausnahme, daß sie als selbständiges Kunstwerk nicht auftreten kann, weil sie unfähig ist, auf einen praktischen Zweck zu verzichten; wo sie das tut, hört sie auf, Satire zu sein, und wird zu einer Serie von Witzen über dasselbe Objekt, zur Ironie, Karikatur, Parodie oder Travestie. Aber selbstverständlich können die praktischen Zwecke, welche von den einzelnen Formen des Komischen unter Umständen verfolgt werden, samt ihren Trägern mit in den ästhetischen Schein des freien Kunstkomischen aufgehoben werden, womit sie aufhören, reale praktische Zwecke zu sein; alsdann können auch die Einzelformen des Komischen als im Dienste dieser praktischen Zwecke stehende mit in den ästhetischen Schein des freien Kunstschönen eingehen, und unter ihnen auch die Satire, — aber so sind sie eben keine selbständigen für sich abgeschlossene Kunstwerke, sondern dienende Glieder und aufgehobene Momente von selbständigen Kunstwerken.

Wie das ganze Gebiet des Komischen aus der komischen Handlung als seiner Wurzel hervorwächst, so bleibt auch für das freie Kunstkomische die komische Handlung der substantielle Kern, um den sich alles andere als Ranke und Beiwerk herumschlingt. Der Witz mag noch so treffend sein, so wird er nicht auf die Dauer für den Mangel einer komischen Handlung entschädigen, so wenig wie die Karikatur; dies wird um so merklicher, je mehr der Witz und die Karikatur sich bemühen, durch Häufung ihre punktuelle Enge und Magerkeit zu überwinden, denn der Erfolg ist bloß die Ermüdung an der hierdurch innerlich unausgefüllten Raum- oder Zeitleere, und das

Digitized by Google

Ganze wirkt um so schaler, öder und abstoßender, je weiter und länger es sich ausdehnt. Witz und Karikatur haben deshalb ihre Bedeutung im Kunstwerk wesentlich nur als komische Steigerungsmittel der komischen Handlung; insbesondere dient der Witz teils als Lückenbüßer, wo die komische Handlung erlahmt, und doch die Einheit der komischen Stimmung festgehalten werden soll, teils als Mittel schlagender Charakteristik für die verschiedenen Figuren der Dichtung. Das Komische der äußeren Erscheinung und des Charakters spielt eine Hauptrolle in den Vorbereitungsstadien der komischen Handlung, welche zur Entfaltung und Steigerung der Spannung dienen; beide sind gleichsam Wechsel oder Banknoten, nicht Bargeld im Reiche des Komischen, und sie werden nur darum von den Zuschauern oder Zuhörern an Zahlungs Statt willig angenommen, weil die Erfahrung die Solidität ihrer Fundierung auf die aus ihnen sich entwickelnden komischen Handlungen gelehrt hat. Das Komische der Situation ist die Barzahlung selbst; aber sie wird nur akzeptiert von demjenigen, der einsieht, wie er zu dieser Einnahme kommt, d. h. durch welche Schuld sein Rechtsanspruch auf dieselbe entsprungen ist. Das Komische der Situation weist also ganz ebenso rückwärts auf das Komische der Handlung hin, wie das Komische der äußeren Erscheinung vorwärts, und der Witz und seine Verwandten seitwärts darauf hinweisen.

Das Komische des Charakters ist für alle Künste nur indirekt darstellbar, das Komische der Erscheinung und der Situation direkt darstellbar für die bildende Kunst, das Komische der Handlung und der Situation direkt darstellbar für die Dichtkunst, alle drei für die Mimik. Wie in der bildenden Kunst das Komische der Handlung nur indirekt darstellbar ist, so in der Dichtkunst das Komische der äußeren Erscheinung. Witz, Ironie, Travestie und Parodie sind allen drei Künsten zugänglich, aber der bildenden Kunst im geringsten, der Dichtkunst im höchsten Maße; die Karikatur und die praktischen Späße dagegen kommen in der Mimik zu tieferer Wirkung als in der bildenden Kunst, weil sie nicht bloß die äußere Erscheinung, sondern auch Redeweise und Aktion betreffen, und zu drastischerer Wirkung als in der Dichtkunst, weil sie sich an die sinnliche Wahrnehmung und nicht an die reproduktive Phantasie wenden. Daher kommt es, daß die bildende Kunst unter diesen drei Künsten den wenigst günstigen Boden für die Entfaltung des Komischen darbietet, daß die Mimik dem Derbkomischen, die Dichtung dem Feinkomischen die günstigste Stätte bereitet, und daß die komische Wirkung im allgemeinen in der Verbindung von Mimik und Dichtkunst ihren Höhepunkt erreicht. Die Musik kann nur indirekt an das Komische erinnern, indem sie Vorstellungsassoziationen an komische Vorgänge erweckt (z. B. an den unreinen oder falschen Gesang eines ungeübten Chors, und das mangelhafte Spiel von Dorfmusikanten usw.), hat aber allen Grund, mit diesen Anklängen äußerst sparsam und vorsichtig zu verfahren, da der Grad der hierdurch erzielten komischen Wirkung nur unter ganz besonderen Ausnahmeverhältnissen hinreichen dürfte, um die formale Häßlichkeit der benutzten musikalischen Ausdrucksmittel ästhetisch zu überwinden. Die Musik kann wohl Behaglichkeit, Fröhlichkeit, Munterkeit, Heiterkeit, Lustigkeit, Ausgelassenheit der Stimmung darstellen, und dadurch an diejenigen Stim-

Digitized by Google

mungen erinnern, in welche man durch den Genuß des Komischen versetzt wird, aber sie kann nicht zur Darstellung bringen, ob die geschilderten Stimmungen wirklich aus objektiv komischen Vorgängen oder unabhängig von solchen entstanden sind. Nimmt der Hörer das erstere an, so geht er in dieser Unterstellung schon über dasjenige, was die Musik ausdrücken kann, hinaus und trägt die komischen Anlässe zur heitern Stimmung in die Musik hinein, welche gar nicht in ihr liegen noch liegen können. Läßt er aber die Ursachen der Stimmung beiseite und hält sich nur an die Heiterkeit als solche, so bleibt er damit in der Sphäre der Immanenz. Eine nähere Ausführung dieser Andeutungen gehört nicht mehr in die Erörterung des Komischen, sondern in die Kunstlehre.

3. Die transzendente Lösung des Konflikts

a) Die Entstehung unlösbarer Konflikte

Die transzendente Lösung hat nur da ein ästhetisches Recht einzutreten, wo jede immanente Lösung versagt, d. h. bei einem seiner Natur nach unversöhnlichen Konflikt. Der Sprung über die Bedingungen des phänomenalen Daseins hinaus setzt voraus, daß alle Mittel zur Lösung auf immanentem Gebiet erschöpft sind und ihre Wirkung versagen. Andernfalls ist dieser Sprung eine voreilige und unmotivierte Gewaltsamkeit, die einer rohen Willkür, wo nicht gar einem plumpen Zufall entspringt. Rohe Willkür ist es z. B., wenn der Konflikt und das Leiden des Helden aus ungewöhnlicher Bosheit eines Dritten entspringt, deren Entladung auf seine Person vom Helden nicht herausgefordert ist; plumper Zufall ist es, wenn der Held von ganz absonderlichem außergewöhnlichem Unglück dauernd verfolgt wird und dadurch an einer normalen Entfaltung seiner Kräfte behindert wird, bis er endlich wie ein zu Tode gehetztes Wild dem Unglück erliegt. Die Konflikte, welche sich aus gewöhnlicher Bosheit dritter Personen oder aus Unglücksfällen gewöhnlicher Art ergeben, pflegen für den normalen und tüchtigen Menschen nicht unüberwindlich zu sein. Wird der Mensch durch dieselben gleich ganz zerschmettert oder doch gelähmt, so liegt überhaupt kein ästhetischer Konflikt vor, sondern einfach eine traurige Tatsache. Bleibt dem Menschen aber die Kraft zum Widerstande gewahrt, so wird er sich in der Regel gegen Bosheit und Unglück wieder emporringen, wenn auch vielleicht nicht ohne Beeinträchtigung seines Lebensglückes. Ist er von Natur ein Schwächling, dem die Kraft oder die Ausdauer im Ringen mit Bosheit und Unglück versagt ist, so ist das um so schlimmer für ihn; aber solche abnorme physische und moralische Schwäche macht das Traurige der Tatsache nur noch häßlicher. Erliegt er trotz energischen Ringens dem außergewöhnlichen Übermaß der Bosheit oder des Unglücks, so hat er ein volles Recht, sich über sein unverdientes Mißgeschick zu beklagen. Mikrokosmisch ist ein solcher Vorgang nicht, weil das Exzeptionelle eben ein Abnormes ist und als solches nicht den normalen Weltlauf widerspiegeln kann; als nicht mikrokosmisch kann eine solche Handlung auch das Häßliche ihrer Abnormität nicht ästhetisch überwinden, wie das Tragische es tun muß, um eine Modifikation des Schönen heißen zu können.

Digitized by Google

Ob der ringende Held bis zuletzt in trotzigem Widerstande verharrt und kämpfend untergeht, oder ob seine Kraft schon vorher auf der Hälfte oder auf drei Viertel des Weges erschöpft und von der Verfolgung gebrochen ist, oder ob er freiwillig den Kampf aufgibt und sich mit der stolzen Resignation eines guten Gewissens in das Unabwendbare fügt, ist insofern gleichgültig, als das Tragische niemals erreicht wird; der erste Fall ist zwar erhaben, aber doch abstoßend häßlich, der zweite Fall ist wieder bloß traurig, der dritte wirkt höchstens elegisch oder wehmütig. Zu einer tragischen Erhebung bietet auch der dritte Fall keinen Anlaß; denn das Bewußtsein eines abnormen Mißgeschicks kann kein allgemeingültiges Urteil über die Welt, das Leben und den Weltwillen zum Leben begründen und deshalb auch nicht die Abkehr des Willens vom Leben motivieren, sondern nur das wehmütige Bedauern über eine verlorene Individualexistenz hervorrufen. Es ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß dieser dritte Fall den Helden dennoch unmittelbar zur tragischen Willensverneinung erhebt; dann beruht aber diese Motivation auf einem Irrtum, nämlich auf der Verwechselung eines abnorm unglücklichen Einzellebenslaufs mit dem normalen Gang der Dinge, und kann deshalb vom Zuschauer nicht ratifiziert werden, sondern muß als unlogisch und darum häßlich empfunden und verworfen werden. Es ist ferner die weitere Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß diese unmittelbare Verwechselung zwar vermieden wird, daß aber die abnormen Erlebnisse zu einer philosophischen Reflexion über den Wert des Lebens im allgemeinen anspornen, welche nun ihrerseits zur Abkehr des Willens vom Leben führt; ein solcher Vorgang fällt aber außerhalb des Bereichs des ästhetischen Scheins und seiner sinnlichen Anschaulichkeit und kann deshalb nicht zur Gewinnung einer Modifikation des Schönen dienen. Wo solche traurige Vorgänge in den Werken großer Dichter vorkommen, haben sie ihre ästhetische Rechtfertigung niemals in sich selbst, sondern empfangen dieselbe erst von der Haupthandlung, deren Fortgang sie als eingeschobene Glieder dienen. Sie sollen dann auch gar nicht tragisch, sondern traurig oder elegisch wirken.

Hiernach müssen wir ungewöhnliche Bosheit und Unglücksfälle von den Entstehungsursachen des tragischen Konflikts ausschließen; es bleibt dann nur noch die dritte der drei von Schopenhauer aufgestellten Entstehungsursachen übrig: die Steigerung eines einseitigen Begehrens zur Leidenschaft. Wir werden also zu untersuchen haben, unter welchen Bedingungen auf diesem Wege ein unlösbarer Konflikt, der doch noch einer transzendenten Lösung fähig ist, zustande kommt, und was unter der transzendenten Lösung desselben genauer zu verstehen sei. —

Wenn ein Individuum eine Neigung hat oder einen Rechtsanspruch vertritt, durch welche es mit andern Neigungen oder andern berechtigten Faktoren, sei es in ihm selbst, sei es in andern Individuen, in Konflikt gerät, so wird die immanente Lösung darin bestehen, daß die konfligierenden Faktoren sich in ihrer Relativität erkennen, oder doch innerhalb gewisser Grenzen bescheiden, welche ein Kompromiß ermöglichen. Die Neigung kann auf ihre Befriedigung verzichten, wenn sie fühlt, daß sie andern Neigungen zu nahe tritt; der Rechtsanspruch kann auf sein wirkliches oder vermeintliches Recht verzichten um der Versöhnung und des Friedens willen, d. h. in dem

Digitized by Google

Gefühl, daß die Wirkung des Kompromisses mehr seinen Interessen entspricht, als die strenge Durchführung des vermeintlichen Rechts. Beide können auch in der klaren Einsicht zurückgezogen werden, daß sie auf Irrtum beruhten, sei es in ihrem ganzen Auftreten, sei es in dem übertriebenen Maße desselben. Gewinnt gar die anschauliche Selbst-reductio ad absurdum das Übergewicht, so ist es mit dem Ernst des Konflikts zu Ende, wenigstens für den Zuschauer, und sofern die streitenden Parteien die Absurdität einsehen, auch für diese, die sich dann lachend die Hände reichen können. Soll der Konflikt unversöhnlich sein, so muß die Relativität der Bestrebungen (seien es Neigungen oder Rechtsansprüche) ausgeschlossen sein.

Ein relatives Streben, das seine Grenze anerkennt, läßt auch mit sich markten und feilschen um diese Grenze, und läßt sich durch Vermehrung und Steigerung der vorgehaltenen Motive immer noch um etwas zurückdrängen, bis endlich der Punkt erreicht ist, wo ein Kompromiß möglich wird. Nur ein praktisch absolutes Streben wird jedes Kompromiß ablehnen, jede Zumutung einer Einbuße und Einschränkung zur Relativität zurückweisen. Praktisch absolut aber nenne ich ein Streben, das den wahren und eigentlichen Lebensinhalt seines Trägers ausmacht, und von dem letzteren als der Zweck seiner Existenz angesehen wird, mit dessen definitivem Verfehlen auch der Wert seiner Existenz für ihn aufhören würde. Praktisch absolut in diesem Sinne sollte für jeden Menschen nur die Totalität seines sittlichen Bewußtseins sein; alles andere, einschließlich der sittlichen Sonderbestrebungen, hat nur ein relatives Recht und greift über das ihm logischerweise zukommende Maß hinaus, wenn es sich praktisch verabsolutiert. Die Erfahrung zeigt aber, daß ein solches über das Ziel Hinausschießen eine der gewöhnlichsten Erscheinungsformen des relativ Unlogischen im Geistesleben ist, also etwas, das jedem Menschen bei sich selber auch begegnen kann, und keineswegs als Abnormität im Sinne des Gattungsmäßigen zu betrachten ist. Eine Neigung, die innerhalb ihrer relativen Schranken unbestreitbaren Wert hat, überhebt sich zu unbeschränkten Ansprüchen und wird so zur praktisch absoluten Leidenschaft; ein sittliches Streben von zweifelloser ethischer Berechtigung innerhalb gewisser Grenzen bläht sich, pochend auf sein Recht, ins Maßlose auf und wird dadurch relativ unberechtigt. Es ist also das Erhabene der Leidenschaft und das Erhabene der sittlichen Gesinnung, aus denen ein seiner Natur nach unlöslicher Konflikt entspringen kann.

Die Leidenschaft ist immer einseitig, das sittliche Pathos aber wird es nur insofern, als es sich auf einseitige sittliche Triebe oder Moralprinzipien stützt und die einheitliche Totalität des sittlichen Bewußtseins aus den Augen verliert. Das Erhabene der Leidenschaft ist von Natur eigensinnig, hartnäckig und verblendet, das sittliche Pathos aber wird es nur insofern, als es Pathos oder Leidenschaft ist, und sich in den Irrtum verrannt hat, den einseitigen, beschränkten und relativen Rechtsanspruch für einen absoluten anzusehen. Die Leidenschaft kann auch ohne sittliche Rechtfertigung vor sich selbst, ja sogar unter dem Verdikt einer sittlichen Selbstverurteilung, zum unlöslichen Konflikt führen; das sittliche Streben kann dies nur, sofern es erstens einseitig und beschränkt ist und doch praktisch absolut sein will, und zweitens von der Leidenschaft der Durchführung, d. h. dem sittlichen

Digitized by Google

Pathos getragen wird. Das Erhabene der Leidenschaft ist erhabener als alles bloße Naturerhabene; das Erhabene der sittlichen Gesinnung aber ist wiederum erhabener als die außersittliche oder unsittliche Leidenschaft. Die letztere kann tiefes Mitgefühl erregen, weil sie so menschlich ist; aber die erstere wird noch weit tieferes Mitgefühl erregen, weil sie nicht bloß menschlich, sondern auch edel ist, weil in ihr das Edelste im Menschen sich in unlösliche Konflikte verstrickt. Deshalb wird die Vorführung unlöslicher Konflikte ästhetisch höher stehen, die aus einem einseitigen sittlichen Pathos entspringen (wie z. B. in der Antigone), als diejenige solcher Konflikte, die auf sittlich indifferenten oder unsittlichen Leidenschaften beruhen; brauchbar zur Herbeiführung solcher Konflikte sind aber beide, sowohl das Erhabene der sittlichen, wie dasjenige der außersittlichen Leidenschaft. Immer jedoch ist es ein Erhabenes, das dem unlöslichen Konflikt zugrunde liegt, und zwar ein geistig Erhabenes, das als ein intensiv aktives: „Erhabenes der Leidenschaft" im weiteren Sinne zu nennen ist*).

b) Die Beziehung zwischen Untergang und Überhebung

Die transzendente Lösung des auf immanentem Gebiete unlöslichen Konflikts setzt zunächst die Vernichtung der phänomenalen Existenz des Individuums oder der Individuen voraus, welche Träger jenes Erhabenen der Leidenschaft sind, auf dem der Konflikt beruht. Solange die phänomenale Existenz fortdauert, ist zwar ideell ein momentaner Aufschwung des Geistes in die transzendente Sphäre möglich, derselbe endet aber stets mit schneller Rückkehr in die immanente Sphäre, welche den ihr mit tausend Banden verhafteten Geist stets wieder zu sich zurückzieht. Zu einem definitiven Aufschwung gehört vor allem, daß diese Bande durchschnitten werden; das ist aber nur durch die Vernichtung der phänomenalen Existenz, d. h. durch den Untergang des Lebens möglich. Das bloße Sterben ist aber keineswegs an sich schon die transzendente Lösung, sondern es ist nur ihre negative Vorbedingung. So wenig der Untergang von Erhabenem eine transzendente Lösung heißen kann, wenn gar kein, oder doch kein unlöslicher Konflikt da war, ebensowenig kann der Untergang des Erhabenen eine transzendente Lösung heißen, wenn er außer aller logischen Beziehung zu dem Erhabenen der Leidenschaft und dem aus ihr folgenden unlöslichen Konflikte steht, z. B. durch einen reinen Zufall plötzlich herbeigeführt wird. Eine logische Beziehung zwischen dem Untergang und der einseitigen Überhebung der Leidenschaft muß aber nicht bloß für die abstrakte Reflexion vorhanden sein, wie wenn etwa das Herabfallen eines den Bösewicht erschlagenden Dachziegels als eine Strafe Gottes aufgefaßt wird;

*) Bei Hamlet ist es ausnahmsweise ein geistig Erhabenes ohne äußere Aktivität (nämlich die Stärke seines sich überall vordrängenden grüblerischen Verstandes), was den vor die Pflicht energischer Aktivität gestellten in einen unlösbaren Konflikt mit sich selbst und seiner Mission versetzt. Diese einzig dastehende Ausnahme stößt die Regel nicht um, weil das inwendige Grübeln ihm schon zur Leidenschaft geworden ist.

Digitized by Google

denn eine solche abstrakte Reflexion wäre, ganz abgesehen von der Frage ihrer theoretischen Wahrheit, ohne ästhetische Wirkung.

Um ästhetisch wirksam zu werden, muß die logische Beziehung zwischen Untergang und Überhebung in sinnlich anschaulicher Gestalt vorgeführt werden; da aber beide in verschiedene Zeitpunkte fallen, so kann dies nur durch die pragmatische Verknüpfung der sinnlich anschaulichen Handlung, oder durch die ästhetische Versinnlichung des Kausalnexus geschehen. Dazu gehört wiederum eine Beschaffenheit der kausalen Gesetzmäßigkeit in der Natur und im Geiste, aus welcher die Selbstzerstörung des sich überhebenden Individuums folgt, eine Gesetzmäßigkeit, welche bewirkt, daß jede übermäßige Störung der individuellen Harmonie sich in einer Störung der universellen Harmonie reflektiert und vermittelst der letzteren aus dem Dasein ausschaltet. Das tatsächliche Vorhandensein einer solchen natürlichen kausalen Gesetzmäßigkeit kann entweder als blinde Notwendigkeit und sinnloses Fatum, oder als willkürliche providentielle Anordnung, oder als immanente logische und speziell teleologische Determination des Weltprozesses verstanden werden. Die erste Auffassung ist *die wenigst günstige* für die ästhetische Wirkung, weil sie die logische Bedeutung des Kausalnexus entweder leugnet (wie der Materialismus) oder aus der Pistole schießt und zu einem unbegreiflichen Mysterium macht (wie der Fatalismus). Die zweite Auffassung ist *schon günstiger*, weil sie zwar dem äußeren Kausalnexus eine ideale teleologische Bedeutung sichert, aber doch auf Kosten seiner logischen Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit. Die dritte Auffassung ist *die günstigste*, weil sie sowohl die ideale logische Bedeutung des Kausalnexus als auch seine Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit festhält und in sich einschließt.

Was unmittelbar sinnlich sich darstellt, kann immer nur die pragmatische Verknüpfung oder der Kausalnexus zwischen Überhebung und Untergang sein; aber in der näheren Beschaffenheit dieser pragmatischen Verknüpfung kann schon ein gewisser Hinweis auf die nähere Beschaffenheit der idealen Verknüpfung liegen, auf welche derselbe vom Zuschauer bezogen werden soll. Dieser Hinweis ist es, welche die echte Schicksalstragödie, Vorsehungstragödie und Tragödie der immanenten logischen und teleologischen Weltordnung voneinander unterscheiden und zu einer entsprechenden Rangordnung nach dem ästhetischen Werte stempeln; unechte Schicksalstragödien und Vorsehungstragödien hingegen würde ich solche nennen, in denen der pragmatische Nexus nicht bloß auf einen hinter ihm liegenden idealen Nexus der betreffenden Art hindeutet, sondern Lücken aufweist, welche durch das Hineinragen des idealen Nexus gestopft werden (fatalistisches Zufallsspiel, deus ex machina, sei es heidnischen, sei es christlichen Gepräges). Bei der dritten Art des idealen Nexus ist eine Durchbrechung des Kausalnexus prinzipiell ausgeschlossen, d. h. sie würde nicht nur mit den Forderungen der Ästhetik, sondern auch mit denen der immanenten logischen Weltordnung selbst in Widerspruch stehen.

Daß überhaupt die transzendente Lösung möglich bleibt, auch wenn der Kausalnexus bald auf diesen, bald auf jenen idealen Nexus als auf seinen metaphysischen Hintergrund bezogen wird, das beweist zur Genüge,

Digitized by Google

wie wenig die eine oder die andere Art dieses vorausgesetzten idealen Nexus wesentliches Moment der transzendenten Lösung ist; nicht einmal die Voraussetzung eines solchen idealen Nexus hinter dem Kausalnexus ist wesentliches Moment derselben, da sie auch dann noch möglich ist, wenn gar kein idealer Nexus hinter dem kausalen mehr angenommen wird. Nur dieser kausale Nexus selbst ist schlechterdings unentbehrlich; die verschiedenen Arten des idealen Nexus hingegen kommen nur als verstärkende, begünstigende oder abschwächende Faktoren in Betracht. Aber auch der Kausalnexus zwischen Überhebung und Untergang ist nur unentbehrliche Bedingung für das Zustandekommen der transzendenten Lösung, nicht der wesentliche Grund der letzteren. Er allein kann es dem Träger des Konflikts, beziehungsweise dem Zuschauer ermöglichen, den Untergang als notwendige Folge der Überhebung aufzufassen und dadurch die immanente Unlösbarkeit des Konflikts anzuerkennen, welche die nächste Vorbedingung des Aufschwungs zu einer transzendenten Lösung desselben ist. Wenn nur der Zuschauer diesen Zusammenhang erfaßt, der Held aber noch nicht, so kommt auch das Tragische erst im Bewußtsein des Zuschauers, noch nicht in demjenigen des Helden zustande; ähnlich wie beim unbewußt Komischen bleibt dann die Aufforderung zur Gewinnung des Tragischen, welche in der Handlung und Situation deutlich enthalten ist, vom Träger der Handlung unbemerkt.

c) Die transzendente Lösung

Die Anerkennung des notwendigen Kausalzusammenhanges zwischen Überhebung und Untergang genügt aber für sich allein noch immer nicht, um die transzendente Lösung herbeizuführen; es gehört dazu ferner die gefühlsmäßige Anerkennung, daß eine Fortsetzung des Lebens zwecklos und wertlos sei, nachdem diesem Leben dasjenige geraubt oder zerstört ist, was ihm allein Zweck war und Wert gab; diese wird eben durch die Einsicht in die immanente Unlösbarkeit des Konflikts herbeigeführt oder doch ganz nahegelegt, insofern durch sie das Scheitern der maßgebenden Bestrebung zu einer unabwendlichen, definitiven gestempelt, also jede Hoffnung auf Gelingen bei weiterer Fortdauer des Lebens und Strebens abgeschnitten wird. Die gefühlsmäßige Anerkennung der Wertlosigkeit und Zwecklosigkeit der weiteren Lebensfortsetzung hat wiederum die Ergebung in den Untergang zur Folge, der nun als das kleinere von zwei Übeln erscheint, gleichgültig, ob er freiwillig aufgesucht (Selbstmord), oder ob dem herankommenden auf halbem Wege entgegengegangen wird (z. B. durch Stürzen ins Schlachtgewühl), oder ob er mit geduldiger Resignation erwartet wird. In allen diesen Fällen hat der Wille sich vom Leben und Dasein abgekehrt, die anscheinend unzerreißbaren Ketten und Bande der phänomenalen Existenz zerrissen, das instinktive Haften und Hängen am Leben selbst in seiner elendsten Gestalt und die ebenso instinktive Todesfurcht abgeschüttelt, kurz die Welt (im immanenten Sinne des Worts) überwunden.

Der Konflikt und die Anerkennung seiner immanenten Unlösbarkeit reflektiert sich in das Bewußtsein seines Trägers als der tiefste Schmerz, und in dasjenige des Zuschauers als das tiefste Mitleid; letzteres ist um so tiefer, je erhabener die Leidenschaft und je höher ihre relative sittliche Be-

Digitized by Google

rechtigung und Selbstgewißheit ist. Der Untergang dieses höchsten Erhabenen wirkt auf das tiefste erschütternd; aber dieses Mitleid und diese Erschütterung bilden doch nur das Relief, von dem sich die weltüberwindende Willensverneinung als befreiende Erlösung von allem Leid und als unendliche Erhebung über dessen Sphäre kontrastierend abhebt. In dem Augenblick nämlich, wo die Abwendung des Willens vom Leben sich vollzieht, wird aller Inhalt des Lebens gleichgültig, und so sinkt auch die Sphäre des geistigen Schmerzes im Lichte der Ewigkeit zu wesenlosem Schein herab. Denn wer mit dem Willen zum Leben überhaupt gebrochen hat, der hat auch mit derjenigen Bestrebung gebrochen, in welcher dieser sein Wille sich konzentrierte, hat ihre Eitelkeit durchschaut und würde nicht noch einmal sich auf das Leben mit solcher Leidenschaft einlassen; alle übrigen Bestrebungen im Leben sind ihm dann aber erst recht gleichgültig und eitel, wenn selbst seine Leidenschaft es ihm geworden ist. So schwebt sein Geist in voller Freiheit über dem Irdischen, dem er leiblich noch angehört; vor der Gefahr eines kleinlichen Rückfalls aber bleibt er bewahrt, indem der Untergang diese Möglichkeit abschneidet. Der Knoten wird nicht eigentlich gelöst, sondern durchhauen, oder vielmehr fortgeworfen, weil er sich als eitel und seine Lösung als wertlos herausgestellt hat; gleichwohl kann man diesen Ausgang eine Lösung nennen, weil sie von dem Leide des Konflikts sowie von der Leidenschaft, aus der er ersprungen ist, befreit und erlöst, und das von Mitleid zerrissene und durchschütterte Gemüt des Zuschauers versöhnt.

Dasjenige, was sich in der Willensverneinung über den Willen zum Leben erhebt, ist die dem Geiste einwohnende logische Idee, welche mit der Sphäre der Wirklichkeit auch den sie erzeugenden Willen selbst als unlogisch verwirft. War nun das Erhabene der Leidenschaft und des sittlichen Pathos als der konzentriertesten Gestalt des Willens zum Leben das höchste Erhabene in der immanenten Sphäre, so muß der Triumph der Idee über dieses Erhabene und sein Leiden eine noch darüber hinausgehende Erhabenheit vorführen, die in der Phänomenalität als solcher keinen Platz mehr hat. Diese transzendente Erhabenheit, welche zugleich den denkbar höchsten Gipfel des Erhabenen vorführt, haftet nun eben an der transzendenten Lösung des Konflikts, die zugleich das Herbste und Strengste ist, was der Seele zugemutet werden kann. Indem sie aber die Welt überwindet, erlöst sie nicht nur von diesem oder jenem Übel, und befreit sie nicht nur von dieser oder jener Leidenschaft oder Willensverirrung, sondern erlöst von dem Übel schlechthin und befreit oder reinigt die Seele von den Leidenschaften überhaupt. Die transzendente Lösung des Konflikts ist also nicht bloß die höchste Gestalt des Erhabenen und herb Strengen, sondern auch die gründlichste, tiefste, versöhnendste und befreiendste Lösung des Konflikts, d. h. die höchste und tiefste unter den einfachen (nicht kombinierten) Modifikationen des Schönen.

d) Der mikrokosmische Charakter des Tragischen

Eine Modifikation des Schönen kann das Tragische nur unter der Bedingung sein, daß es mikrokosmisch, d. h. Abbild, Vorbild, Prototyp oder Antizipation des Makrokosmus und seines Prozesses ist. Wie jeder reine

Digitized by Google

Rationalismus, der ein Unlogisches im Weltwesen leugnet, konsequenterweise auch den mikrokosmischen Charakter des Komischen leugnen muß, so muß jeder eudämonologische Optimismus, der den Willen zum Leben für ewig bejaht, folgerichtig den mikrokosmischen Charakter des Tragischen leugnen. Der rationalistische Optimismus oder optimistische Rationalismus hätte also strenggenommen sowohl das Komische wie das Tragische als ästhetische Verirrungen aus dem Reiche des Schönen hinausweisen müssen, es sei denn, daß er den mikrokosmischen Charakter als wesentliche Bedingung des Schönen leugnen wollte. Obwohl diese Alternative bisher noch nicht deutlich und präzis aufgestellt war, so hatte man doch schon eine gefühlsmäßige Ahnung von derselben; daher finden sich einerseits in den ästhetischen Erörterungen über das Komische und Tragische so viele unvermerkte Verstöße gegen den reinen Rationalismus und eudämonologischen Optimismus ihrer Verfasser, und kommen andererseits in denselben die prinzipiellen Kernpunkte, nämlich die logische Selbst-reductio ad absurdum und die Weltüberwindung durch Willensverneinung so wenig zur Geltung, werden vielmehr meistens durch Hervorkehrung nebensächlicher und unwesentlicher Merkmale überwuchert oder verdrängt.

Den mikrokosmischen Charakter des Tragischen offen anerkennen kann nur eine Philosophie, welche die universelle Willensverneinung als den Endzweck des makrokosmischen Prozesses proklamiert. Nur wenn es die blinde Leidenschaft des Wollenwollens ist, welche den Weltwillen und mit ihm die Idee in den Strudel des Prozesses hinabreißt, und der letzte und endgültige Triumph der Idee darin besteht, ihn von dieser Leidenschaft zu befreien und von deren Qual zu erlösen, nur dann ist das Tragische eine mikrokosmische Widerspiegelung des makrokosmischen Prozesses. Nur wenn die transzendente Lösung mikrokosmischer ist als die immanente, nur dann kann sie ihr auch ästhetisch überlegen sein; anderenfalls muß das Rührende ästhetisch höher gestellt werden als das Tragische. Denn im tragischen Einzelfall als solchen betrachtet wird durch die Willensverneinung offenbar das Kind mit dem Bade ausgeschüttet; der Held sagt gleichsam: wenn ich nicht meinen Willen kriege, dann spiele ich lieber gleich nicht mehr mit. Das ist psychologisch richtig und ethisch entschuldbar, sofern es unbedingt über seine Kräfte geht, sich innerhalb der Phänomenalität in dem Sinne zu ändern, daß er die Leidenschaft abstreift oder in ihre berechtigten Schranken zurückführt; aber es ist doch sonnenklar, daß der sittlichen Weltordnung besser Genüge geschähe und das handelnde Individuum höher zu stellen wäre, wenn es sich so weit von der Leidenschaft oder einseitig übertriebenen sittlichen Bestrebung zu befreien verstände, daß es den Konflikt auf immanentem Wege löste und seine Kräfte auch ferner dem Prozeß nutzbar und dienstbar machte, wie es im Rührenden geschieht. Nur dadurch kann die transzendente Lösung der immanenten ästhetisch überlegen werden, daß das untergehende Individuum, obwohl es Unrecht tut, sich dem Prozeß freiwillig zu entziehen, damit, daß es dieser unsittlichen Notwendigkeit seiner Natur folgt, doch zugleich prophetisch über die Relativität alles Sittlichen hinausweist auf ein transzendentes Übersittliches, dem alle Sittlichkeit zustrebt, und in dem sie ihren alleinigen Zweck und metaphysischen Grund hat.

Digitized by Google

Während aus rein immanentem Gesichtspunkt bei einer Ausschaltung von unzulänglich angepaßten Individuen bloß Raum für besser angepaßte und deren Teilnahme am Prozeß geschafft wird, ist aus eben diesem Gesichtspunkt an der rührenden Lösung das Musterbild einer positiven Förderung des Prozesses durch zweckmäßige Kompromisse gegeben, also etwas viel Höheres und Wertvolleres. Aus transzendentem Gesichtspunkt dagegen kehrt sich dieses Schätzungsverhältnis um: hier speist uns das Rührende mit einer vorläufigen Lösung ab, von der jeder weiß, daß sie immer neue Konflikte übrig läßt, mit einem Palliativmittel, das den Schaden eines Unlogischen wohl lindert aber nicht heilt; das Tragische allein bringt die definitive Lösung, die wirklich und ganz Erlösung, zunächst freilich nur für das vom Konflikt gemarterte Individuum, sodann aber auch Prototyp der makrokosmischen Erlösung ist. Vom transzendenten Gesichtspunkt aufgefaßt, gibt der tragische Einzelfall zunächst die trostreiche Gewißheit, daß in der zum bewußten Geiste entfalteten Idee die Fähigkeit wohnt, den Willen zur Selbstverneinung umzustimmen, und damit weiterhin die beruhigende und erhebende Zuversicht, daß eben dasjenige, was hier im Einzelfalle möglich ist, dereinst, wenn die Zeit erfüllet ist, wohl auch am Universum möglich sein dürfte. Damit erschließt das Tragische dem Geiste seine wahre Heimat und die Aussicht auf einen stillen Hafen hinter der sturmbewegten See des Lebens, und läßt den Zuschauer mit dem gehobenen Bewußtsein zu seinen irdischen Pflichten und Plagen zurückkehren, daß diese für ihn als Geist doch nur ein Durchgangspunkt, eine Art Purgatorium oder Kathartikon sind, und daß er alle ihre Konflikte als bloß phänomenale behandeln und ihr Sein als ein zuletzt in Nichtsein sich auflösendes betrachten darf. Liegt auch die reale Erlösung vom Übel und die reale Befreiung oder Katharsis vom unlogischen Wollen erst jenseits der Vernichtung der phänomenalen Existenz, so gibt doch dieses Bewußtsein eine gewisse ideale Antizipation derselben, d. h. eine ideale Erlösung und Befreiung oder Katharsis, ähnlich wie vom religiösen Bewußtsein der Buddhisten und Christen das reale Nirwana und Gottesreich als ideales Nirwana und Gottesreich schon hienieden vorgeschmeckt wird.

e) Das Tragische und das Sittliche

Der tragische Einzelfall ist also nur insofern tragisch erhebend, erlösend, kathartisch und der rührenden Lösung ästhetisch überlegen, als er mikrokosmisch ist; sieht man hingegen von seiner mikrokosmischen Bedeutung ab und nimmt ihn als das, was er an und für sich ist, als Einzelfall, so steht er hinter der rührenden Lösung zurück. In dem Tragischen liegt sozusagen etwas Voreiliges, Überstürztes, wenn man mit immanentem Maße mißt; was für die Totalität am Ende des makrokosmischen Prozesses das Beste ist, wird es eben darum für ein partielles Individuum in seiner Mitte noch nicht sein können. Die erhabenen Kräfte, welche im tragischen Untergang sich aus dem Prozeß des Makrokosmus ausschalten oder ausschalten lassen, sind nun für den teleologischen Fortgang des Prozesses nicht mehr verfügbar und hätten doch unter anderen Umständen der weiteren und immer voll-

Digitized by Google

ständigeren Realisation der Idee noch gute Dienste leisten können. Deshalb ist es im Interesse der Idee immerhin bedauerlich, wenn diese erhabenen Kräfte sich in unlösbare Konflikte verstricken, durch welche sie ausgeschaltet werden. Man muß sich damit trösten, daß die Herbeiführung der anderen Umstände, unter welchen der unlösbare Konflikt hätte vermieden werden können, eben nicht im Machtbereich der Individuen lag, weil sie in ihrem Charakter schon ihr Schicksal mitbekommen hatten und auf Grund dieses angeborenen Charakters nicht imstande waren, denselben soweit als nötig umzuändern. Wäre dem nicht so, so wäre der tragische Ausgang ein ästhetischer Fehler; ist dem aber so, dann liegt es auf der Hand, daß von einer Schuld im Sinne der gewöhnlichen Moral nicht die Rede sein kann.

Die tragische Überhebung, welche den Knoten schürzt, muß zwar bei voller intellektueller und sittlicher Zurechnungsfähigkeit eintreten, sonst hört sie auf, ein mikrokosmisches Bild normaler Motivationsprozesse zu bieten; sie muß auch dem Individuum als solchen zur Last fallen und als dessen eigene Tat seiner Verantwortlichkeit zugeschoben werden, weil sonst das Gegenspiel gar nicht normal auf dieselbe reagieren könnte, sondern gleich mit schonender Unschädlichmachung des Störenfrieds anfangen müßte; sie braucht aber gar kein sittliches Unrecht zu sein, sondern kann eine sittlich indifferente Überhebung, Einseitigkeit, Maßlosigkeit, Verkehrtheit sein, und wenn sie doch von dem Helden selbst oder von dessen Gegnern als moralische Verschuldung aufgefaßt wird, so liegt darin ein Irrtum, insofern dasjenige nicht mehr Schuld im ethischen Sinne des Wortes heißen kann, dessen Vermeidung außer dem Machtbereich des gegebenen Charakters lag. Der tragische Konflikt ist als ein von Haus aus unversöhnlicher der moralischen Sphäre entrückt, welche eben für jede Schuld eine Sühne, für jeden Konflikt einen Ausweg kennt und fordert. Moralisch ist es, daß der Sünder reuig in sich geht, seine Gesinnung umwandelt, seine Schuld sühnt und als Wiedergeborener ein neues sittliches Leben beginnt; das ist aber nicht tragisch, sondern rührend. Tragisch ist es, daß der Held die etwa gebotene Gelegenheit zur Fortsetzung des Lebens von der Hand weist und entweder in trotziger Halsstarrigkeit untergeht, oder aber, wenn er seine Gesinnung umwandelt, dies nicht im Sinne der Besserung, sondern der Willensverneinung und Weltüberwindung tut.

Der tragische Held kann gar nicht bereuen; wenn er das könnte, so wäre er kein tragischer Held und nur aus Versehen in dessen Maske hineingeraten. Das Bereuen setzt voraus, daß der Held, noch einmal vor seine Entscheidung gestellt, sich anders entscheiden würde als das erstemal und damit den Konflikt vermeiden würde. Der wahrhaft tragische Held weiß aber ganz genau, daß er das zweitemal sich gerade so entscheiden müßte wie das erstemal; die wirkliche Alternative liegt für ihn nicht in dem so oder anders Wollen, falls er überhaupt will, sondern in dem Wollen oder nicht mehr Wollen, in der Bejahung oder Verneinung des Willens zum Leben. Mit der ersteren Seite der Alternative bliebe er in der immanenten Sphäre der Sittlichkeit, träte aber ebenso wie das erstemal auf die negative, unsittliche Seite innerhalb derselben; mit der anderen Seite der Alternative läßt er mit der Sphäre der Immanenz auch diejenige der Sittlichkeit unter

Digitized by Google

sich und hat mit der Welt auch deren relative moralische Maßstäbe überwunden.

Hieraus folgt nun durchaus nicht, daß dem Helden und seinen Gegnern der Konflikt bis zum tragischen Umschlag nicht in sittlicher Beleuchtung erscheinen könne, aber es folgt daraus, daß dieser Reflex der tragischen Handlung im sittlichen Bewußtsein der Beteiligten niemals das Wesen der tragischen Handlung ausmachen kann, sondern nur eine akzessorische Begleiterscheinung darstellt, welche für die ästhetische Auffassung *nicht* nach ihrer *moralischen* Bedeutung, sondern *nur* nach ihrem *pragmatischen* Einfluß, d. h. ihrer motivatorischen Rückwirkung auf den Kausalnexus der Handlung in Betracht kommt. Wenn die Überhebung sittlich indifferent war, so braucht sie auch den Beteiligten nicht in moralischem Lichte zu erscheinen, kann es aber trotzdem infolge von tatsächlichen, praktisch naheliegenden Irrtümern, oder infolge beschränkter und irrtümlicher moralischer Ansichten; dieser unwahre, sachlich unbegründete, moralische Reflex kann dann ebensogut motivatorische Rückwirkung auf die tragische Handlung haben wie in anderen Fällen ein dem Sachverhalt entsprechender. Wenn die Überhebung zunächst sittlich indifferent war, aber unsittliche Nebenwirkungen nach sich zog, so kann die Reflexion auf die letzteren in den Beteiligten hervortreten oder auch nicht, ohne daß dies für die tragische Entwickelung von Erheblichkeit wäre. Wenn die Überhebung von vornherein eine eklatante Verletzung sittlicher Pflichten enthält, so kommt es ganz auf den Bildungsgrad, den Charakter und die Ansichten der Beteiligten an, ob die Reflexion auf diese sittliche Negativität eine besondere Rolle spielt, oder gegen die sonstigen instinktiven Reaktionen der natürlichen Triebe und Leidenschaften praktisch bedeutungslos bleibt. Die tragische Wirkung kann in allen diesen Fällen gleich großartig sein.

Wenn eine lebhafte moralische Selbstschau im Helden zustande kommt, so kann dieselbe den Eintritt der Gesinnungsumwandlung befördern und beschleunigen, insofern er seinen Willen zum Leben, der nicht umhin kann, sich mit Schuld zu belasten, desto eher verabscheuen lernt; aber wenn die tragische Erhebung eintritt, so ist sie doch auch in diesem Falle zugleich Erhebung in eine übersittliche, der Relativität des Rechts und Unrechts entrückte Sphäre, und der Abscheu gegen die unsittliche Beschaffenheit des eigenen Willens hat dann doch nur als Mittel zu diesem übersittlichen Zweck gedient. Die tragische Erhebung kann stattfinden, während ihr Träger in recht beschränkten sittlichen Anschauungen befangen ist, wenn er z. B. im Glauben an ein blindes Fatum alle sittliche Verantwortlichkeit in Bausch und Bogen als eine Chimäre verwirft, oder aber die natürlichen Konsequenzen seiner Überhebung als eine ihm speziell von der Vorsehung zugeteilte Strafe auffaßt; ja sogar solche einseitige und relativ unberechtigte Ansichten können von den Zuschauern je nach ihrem Bildungsgrad und ihrer Weltanschauung geteilt werden. Diese Einkleidungen des Tragischen in das kulturgeschichtliche Kostüm bestimmter theoretischer Ansichten können durch ihre psychologische Rückwirkung auf die tragische Erhebung teils günstig (z. B. durch Beförderung der Resignation, Ergebenheit und Weltverachtung), teils ungünstig (durch Verhüllung des wesentlichen Kerns in eine

Digitized by Google

unwesentliche Schale) influieren, und es ist Sache des Dichters, sie nur in solchen Fällen zur Anwendung kommen zu lassen, wo ihr günstiger Einfluß ganz entschieden überwiegt.

Leider sind aber auch auf diese unwesentlichen gelegentlichen Einkleidungen irrtümliche Theorien des Tragischen gebaut worden, auf die fatalistische Verhüllung die Schicksalstragik, und auf die providentielle Verknüpfung von Schuld und Strafe die moralisierende Theorie des Tragischen. Die fatalistische Auffassung übersieht, daß das Fatum nur vermittels des Charakters und der aus ihr folgenden Motivation zu wirken vermag; die moralisierende Auffassung übersieht, daß die providentielle teleologische Weltordnung sich nur durch die gesetzmäßige Notwendigkeit des Kausalnexus zu realisieren vermag. Beide überspringen das Nächstliegende und projizieren etwas aus sich hinaus, was doch nur in ihnen selbst liegt. Die moralisierende Auffassung ist aber insofern irriger, weil sie den Gesichtskreis prinzipiell auf die Relativität der immanenten Sphäre beschränkt, also das Tragische nur im Widerspruch mit ihren Aufstellungen und unter unbewußter Verleugnung derselben zustande kommen läßt. So objektiv unwahr die Auffassung der tragischen Überhebung als einer moralischen Verschuldung, so objektiv unwahr ist die Auffassung des tragischen Unterganges als einer sittlichen Strafe für diese Schuld; wohl aber kann diese Auffassung trotz ihrer objektiven Unwahrheit subjektiv wahr sein im tragischen Helden nach Maßgabe seiner nationalen, kulturgeschichtlichen und individuellen Weltanschauung; es gehört aber dazu vor allem, daß ihm seine Schuld als Todsünde erscheint, weil nur für eine Todsünde der Tod als gerechte Strafe gelten kann.

Das Tragische wie das Komische überschreiten in ihrer mikrokosmischen Bedeutung die Sphäre der Immanenz und sind insofern beide übersittlich; sie können diese übersittliche Bedeutung ebensowohl im Durchgang durch die sittliche Sphäre und in der Auflösung des Sittlichen bekunden wie unter Beiseitelassung oder Überspringung derselben durch Auflösung des außersittlichen und untersittlichen Natürlichen. Wenn das Komische und das Tragische innerhalb der sittlichen Sphäre zugleich eine positiv sittliche Bedeutung zu gewinnen scheinen, so ist es entweder durch eine objektiv unwahre Widerspiegelung im Bewußtsein der Beteiligten, oder durch dasjenige an ihnen, was eben nicht sie selbst sind, d. h. was noch nicht oder nicht mehr komisch oder tragisch an ihnen ist, was also außerhalb ihres spezifischen Wesens liegt und nur dadurch mit ihnen verkoppelt ist, daß die relativ beschränkten Einzelfälle eben doch nicht universell komisch oder universell tragisch sein können, sondern infolge ihrer Nichtabsolutheit einen unaufgelösten Rest positiver Idee in der Sphäre der Immanenz stehen lassen. Wir haben diesen Rest beim Komischen das außerkomische Komplement genannt und werden ihn demgemäß beim Tragischen als das außertragische Komplement bezeichnen dürfen.

f) Das außertragische Komplement

In dem außertragischen Komplement läuft für einen Teil des Konflikts eine immanente Lösung neben der transzendenten her, welche ohne die tran-

Digitized by Google

szendente Lösung aus dem immanent unlösbaren Konflikt nicht entspringen könnte, durch dieselbe aber möglich wird. In dieser Hinsicht kennzeichnet sich das außertragische Komplement als zur Sphäre des Rührenden gehörig. Insofern aber ein positiver Rest der Idee in ihm bestehen bleibt, sei es als ein in der Erscheinungswelt schon verwirklichter oder durch den tragischen Untergang der Helden zu verwirklichender, insofern bietet das außertragische Komplement den Raum für die Entfaltung und Verwirklichung der immanenten, teleologischen, beziehungsweise sittlichen Weltordnung, welchen die transzendente übersittliche Lösung der tragischen Willensverneinung versagt.

Wie in einer rührenden Handlung tragische Episoden, so können auch in einer tragischen Handlung rührende Episoden vorkommen; sofern dieselben aber Episoden im eigentlichen Sinne des Wortes sind, gehören sie, gleichviel ob sie an Hauptfiguren oder an Nebenfiguren sich abspielen, noch nicht zum außertragischen Komplement des Tragischen. Denn das Komplement ist etwas, was nicht fehlen darf, ohne die Vollständigkeit der tragischen Handlung zu beeinträchtigen; die Episode im eigentlichen Sinne des Wortes ist aber etwas, was auch fehlen kann, ohne die Vollständigkeit der Handlung zu beeinträchtigen. Anders wenn die rührenden Zwischenlösungen Stationen oder vorläufige Haltepunkte in der gradlinigen Entwickelung der tragischen Handlung sind; denn dann können sie schon nicht mehr fehlen, ohne die Vollständigkeit derselben zu beeinträchtigen. Sie sind dann allerdings ein wesentliches Zubehör derjenigen Handlung, welche zum Tragischen führt, aber doch noch nicht Zubehör des tragischen Ausgangs. Je näher aber die rührende Partiallösung der tragischen Katastrophe rückt, desto mehr wird sie einem Komplement des Tragischen als solchen ähnlich, am meisten von da an, wo der tragische Untergang des Helden ihm selbst und den anderen gewiß ist, also von ihm innerlich als ein bereits eingetretenes Faktum eskomptiert wird.

Die Sicherheit des tragischen Unterganges als einer unabwendlichen Tatsache, mit welcher der Held sich innerlich bereits abgefunden hat, schließt in diesem Falle jeden Gedanken daran aus, die immanente Partiallösung oder Nebenlösung an Stelle der tragischen Hauptlösung setzen zu wollen. Der Held weiß, daß seine Uhr abgelaufen und die Zeit seines Wirkens unwiederbringlich dahin ist, und er will es auch gar nicht mehr anders, weil er eingesehen hat, wie eitel und nichtig sein Wollen samt der Erhabenheit seiner Leidenschaft war; wohl aber will er vor seinem Rücktritt von der Bühne des Lebens noch die Gelegenheit benutzen, manches für die Zurückbleibenden zu ordnen. Durch die weltüberwindende Willensverneinung ist ihm nämlich die Binde von den Augen genommen, mit welcher die Leidenschaft, die Maßlosigkeit, Einseitigkeit und Parteilichkeit des Strebens seinen Blick getrübt hatte; im Angesichte der Ewigkeit sieht er auf einmal die Personen, Sachen und Verhältnisse frei von der früheren Befangenheit und Verblendung, und erkennt plötzlich, wie irrig er den seine Leidenschaft Schürenden und seiner Verblendung Schmeichelnden vertraute, wie Unrecht er manchen anderen von ihm Verkannten getan usw. So sind die Bedingungen für das Hervortreten der weicheren und milderen Gemütsstimmungen gegeben, die

Digitized by Google

vorher durch die Hartnäckigkeit des einseitigen Strebens unterdrückt waren, und damit die günstigste Gelegenheit zum Durchbruch des Rührenden.

Dies ist der Grund, warum gerade die allertiefsten Rührungseffekte nicht in Schauspielen, sondern in Tragödien in der Zwischenzeit zwischen der inneren und äußeren Katastrophe zu finden sind. Sie dürfen aber nur nebensächliche Punkte, nicht den Kernpunkt des Konflikts betreffen, weil sonst ja der wirklich eintretende Untergang überflüssig wäre und der so geläuterte Held durch nichts mehr am Weiterleben und Weiterwirken gehindert würde; die Unlösbarkeit des Hauptkonflikts muß ihrer ungeachtet bestehen bleiben, wenn das Tragische als solches nicht zu einem unmotiviert Einsetzenden werden soll. Nur die rührende Handlung hat das Recht, eine solche Schein-Tragik oder Pseudo-Tragik zu verwerten, insofern der falsche Schein eines unlösbaren Konflikts und seiner unvermeidlichen transzendenten Lösung vorgespiegelt und zum Mittel für den Triumph der versöhnlichen Gemütsstimmung benutzt wird; dann waren aber die Charaktere von Anfang nicht tragisch und bedurften nur einer starken Aufrüttelung, um sich zum Kompromiß einer immanenten Lösung zu bequemen. Der wahrhaft tragische Charakter weiß, daß er dazu unfähig und verdorben ist, noch einmal von vorn anzufangen und sich besser ins Leben zu schicken; er verschmäht nach der inneren Katastrophe die Hand zur Rettung vor der äußeren, selbst wenn sie sich ihm bietet, denn er würde bei Fortsetzung des Lebens doch nur der Häßlichkeit des Traurigen verfallen können.

Das Rührende des *Rückblicks auf das Leben* vor dem Austritt aus demselben steht zwar dem außertragischen Komplement schon ganz nahe, fällt aber erst dann mit demselben zusammen, wenn der Rückblick sich zu einem *Vorausblick auf die Zukunft der Zurückbleibenden erweitert* und die Rückwirkung des eigenen Unterganges auf die friedliche Lösung der unter denselben noch schwebenden Konflikte mit in Betracht zieht. Denn diese Rückwirkung der tragischen Handlung auf die überlebenden Nebenpersonen und auf die von denselben repräsentierte neue Generation stellt den positiven Rest der immanenten Idee dar, welcher von der transzendenten Lösung dieses tragischen Einzelfalls noch unzerstört belassen ist. Wie aber die tragische Wirkung auf den Zuschauer nicht unbedingt von dem Zustandekommen der tragischen Erhebung im Bewußtsein des Helden abhängt, so kann auch die Auffassung und Wirkung des außertragischen Komplements im Zuschauer ebensowohl dann zustande kommen, wenn das Bewußtsein des Helden sich nicht um dasselbe kümmert. Es genügt, wenn der Gang der Handlung derart ist, daß dieser unaufgelöste Rest der Idee *für die Auffassung des Zuschauers* deutlich hervorspringt. In diesem Falle ist die Wirkung nicht unmittelbar rührend, weil der Gefühls- und Bewußtseinsreflex in den Beteiligten fehlt, steht aber doch dem Rührenden sehr nahe; denn wenn der Blick des Zuschauers sich von dem untergehenden Helden auf die Perspektive der triumphierenden immanenten Idee richtet, so empfindet er über diese komplementäre immanente Lösung eine Befriedigung, welche sich von der am Rührenden nur durch die mehr gedankliche Beschaffenheit ihrer Erregungsursache unterscheidet.

Digitized by Google

Die Idee, welche im Tragischen als solchen triumphierte, war, wie gezeigt, die negative transzendente Idee der weltüberwindenden Willensverneinung, das Logische als das den antilogischen Willen negierende Moment; die Idee, welche im außertragischen Komplement triumphiert, ist der positive Rest der immanenten Weltidee, der von dem tragischen Einzelfall wegen seiner mangelnden Universalität unaufgelöst stehengelassen werden mußte. Die Willensverneinung in der tragischen Erhebung ist nur eine individuelle, und trifft deshalb nur den Individualwillen des Helden; gehen die Gegner ebenfalls tragisch zugrunde, so ist doch in ihnen die Willensverneinung ebenfalls nur individuell. Die ideale Berechtigung dieser transzendenten Lösung lag, wie wir sahen, nicht in dem Einzelfall als solchen, sondern nur in seiner mikrokosmischen Bedeutung; damit ist aber schon zugestanden, daß für den Einzelfall auch dem positiven Rest der immanenten Idee sein Recht nicht abgesprochen oder verkümmert werden darf. Der Weltprozeß ist mit diesem Einzelfall nicht abgeschlossen, sondern geht weiter. Der Einzelfall verlief nur darum tragisch, weil den verschiedenen Momenten der Idee nicht von vornherein ihr relatives Recht eingeräumt war. Es kommt also nur darauf an, die hier begangenen Fehler künftig zu vermeiden, damit in Zukunft die Wiederkehr d i e s e s unlösbaren Konflikts vermieden werde.

Aus allen Ruinen erblüht früher oder später neues Leben; auf den Trümmern einer in sich zerrütteten Zeit schimmert auch schon das Morgenrot friedlicherer Perioden, und aus den Kämpfen einer sich in Haß und Zwietracht verzehrenden Generation erwächst ein neues Geschlecht, das mildere Sitten annimmt. Wenn in einer Kulturperiode ein Held sich zum Träger einer neuen Idee gemacht hat, und an der einseitigen Vertretung derselben in einer noch unfreien Zeit tragisch gescheitert ist, so dürfen wir sicher sein, daß es einer reiferen Zeit erst recht nicht an Helden fehlen wird, welche für die Verwirklichung dieser Idee zu rechter Zeit Sorge tragen. Vielleicht ist es auch die Nachwirkung des untergehenden Helden, vielleicht sogar die Tatsache seines Opfertodes für die Idee, welche die Verwirklichung derselben in der Welt beschleunigt oder herbeiführen hilft. Und wenn die Idee sich in einseitige Momente zerlegt, diese an die verschiedenen Träger der Handlung verteilt, und die letzteren im Kampfe um die von ihnen vertretenen Momente der Idee aneinander tragisch hat zerschellen lassen, so mag wohl die ästhetische Anschauung vorahnend die Synthese dieser einseitigen Momente der Idee bilden und auf deren Verwirklichung in einer künftigen reiferen Kulturperiode hoffen, wenn auch von der Verwirklichung dieser Synthese in der vorgeführten Handlung noch nichts zu sehen ist. Sie wird so den späteren Sieg der vollen und ganzen Idee vorahnend genießen, wie er ihr durch das negative Ergebnis der Vertretung ihrer einseitigen Momente nahegelegt ist, und wird über diesen negativ erhärteten aber positiv vorausgeschauten Sieg der immanenten sittlichen Weltordnung eine erhabene und feierliche Rührung empfinden.

Dies alles aber betrifft nur das außertragische Komplement, und darf nicht mit der Wirkung des Tragischen selbst vermengt oder verwechselt werden; das erstere gehört der immanenten, die letztere der transzendenten

Digitized by Google

Lösung an. Nur innerhalb der ersteren kann die immanente logische und teleologische Weltordnung sich als sittliche Weltordnung darstellen; die letztere liegt über alle sittliche Weltordnung hinaus und widerspricht ihr direkt, indem sie auf jede relative Unberechtigtheit des Strebens der verschiedensten Art und des verschiedensten Grades in ganz gleicher Weise mit Vernichtung der individuellen Existenz reagiert. Es ist grundverkehrt, das Tragische in dem außertragischen Komplement zu suchen und aus dessen Bestimmungen erklären zu wollen; hierzu kommt aber die Ästhetik sehr leicht, wenn sie die mikrokosmische Bedeutung der transzendenten Lösung verkennt. Alle Bestimmungen, welche an dem außertragischen Komplement aufgezeigt sind, können auch in einer rührenden Handlung vorkommen, ohne daß tragische Bestandteile in derselben zu finden wären*); daraus folgt schon, daß dieselben nicht Bestimmungen des Tragischen sein können. Alle Versuche, in den Tragödien großer Dichter den Triumph der immanenten sittlichen Weltordnung aufzeigen zu wollen, beziehen sich lediglich auf das außertragische Komplement an denselben, nicht auf das Tragische selbst, und sind deshalb ohne alle Beweiskraft für das Verhältnis des Tragischen selbst zur sittlichen Weltordnung.

Hier tritt nun aber die Frage an uns heran, ob denn nicht das außertragische Komplement, mindestens bei der höchsten Entfaltung seiner idealen Bedeutung, ästhetisch höher gestellt werden müsse als das Tragische, zu dem es als immanente Ergänzung hinzutritt. Wenn diese Frage bejaht werden müßte, so würde entweder daraus folgen, daß das Rührende überhaupt ästhetisch höher stehe als das Tragische, oder daß doch höchstens dem mit dem Tragischen verbundenen Rührenden ein größerer ästhetischer Wert beizumessen sei als dem mit dem Tragischen nicht verbundenen Rührenden. Diese Ansicht wäre unbestreitbar richtig, wenn das Tragische nicht mikrokosmischer wäre als das Rührende, wenn nicht alle Perspektiven auf bessere friedlichere Zeiten, auf jüngere maßvollere Geschlechter und auf Kulturfortschritt eine schwere Täuschung vorspiegelten, sofern sie den Irrtum in sich schließen, als ob mit der Komplikation des geistigen Lebens nicht immer neue Gelegenheiten zu unlösbaren Konflikten auftauchten. Die zunehmende Kraftlosigkeit und Mattigkeit entarteter Zeiten könnte höchstens dahin führen, das Traurige auf Kosten des Tragischen zu vermehren, worin wahrlich kein ästhetischer Gewinn zu finden wäre; eine alles nivellierende Zivilisation könnte auch vielleicht die Konflikte abstumpfen, aber doch nur auf Kosten aller Poesie und Lebensschönheit überhaupt. Aus solcher zeitweiligen Erschlaffung und Versumpfung rafft die Menschheit sich immer zu neuen Kraftäußerungen auf, und damit stellen sich auch stets von neuem die tragischen Konflikte ein.

Eine durch Theorien nicht befangene ästhetische Auffassung nimmt das Resultat dieser Erwägung praktisch vorweg, indem sie dessen gefühlsmäßig sicher ist, daß alle vorläufig tröstenden Perspektiven des außertragischen

*) Auch der Tod einzelner Personen braucht durchaus nicht tragisch zu sein; er kann bei Nebenpersonen gleichgültiges Mittel der fortschreitenden Handlung sein und bei Hauptpersonen einfach rührend oder auch traurig oder wehmütig wirken.

Digitized by Google

Komplements früher oder später doch auch der souveränen Macht des Tragischen verfallen, wie die Welt als Ganzes ihr verfallen ist. Deshalb ist das Hervorheben solcher tröstlichen Perspektiven nicht eine Verstärkung, sondern eine Abschwächung der tragischen Wirkung. Entweder läßt der Zuschauer sich von diesen Perspektiven wirklich trösten und erbauen, dann geschieht es auf Kosten der Reinheit der tragischen Wirkung; oder er hält die tragische Stimmung und das Gefühl der allumfassenden Macht des Tragischen auch gegenüber diesen vorläufigen Tröstungen fest, dann wirken dieselben mindestens wie ein zwischen die Beine geworfener Knüppel, über den man sich mühen muß, ohne Stolpern hinwegzukommen. Soll der tragische Einzelfall die höchstmögliche tragische Wirkung erzielen, so muß man sich ungestört der ungetrübten mikrokosmischen Bedeutung desselben hingeben können, darf also nicht von der errungenen Erhebung über die Welt durch solche Perspektiven wiederum in die Welt und ihren immanenten Interessenkreis zurückgezerrt werden, um mit erneuerter Anstrengung auch diese zu überwinden.

Die rührenden Wirkungen, welche z w i s c h e n die innere und äußere Katastrophe eingeschaltet werden, gehören noch in die letzte Abrechnung des Helden mit der Welt, bevor er sie tatsächlich verläßt; sie werden also n i c h t von diesem Urteil betroffen, weil die tragische Stimmung sich mit ihnen durch vollständige Ablösung vom Weltlichen und Irdischen reinigt und läutert. Wohl aber sind alle Perspektiven auf immanente Versöhnung, Lösung und Besserung eine Störung der tragischen Wirkung, welche n a c h der äußeren Katastrophe noch hinzukommen; für Leute, denen die tragische Wirkung überhaupt unbequem ist, mögen sie ja als ein Erleichterungsmittel ihrer Abschüttelung willkommen sein, — nur täten solche Leute besser, die tragischen Wirkungen von vornherein zu vermeiden. Das vollkommenste tragische Sujet wäre demnach ein solches, in welchem das außertragische Komplement zu Null zusammenschrumpft und am Schluß das Tragische als allein Herrschendes bestehen läßt. Wegen der Beschränktheit und Relativität aller Einzelfälle sind aber solche Sujets nicht zu finden, und man kann nur sagen, daß ein Sujet ceteris paribus um so besser sein wird, je mehr das außertragische Komplement in den Hintergrund tritt. Es liegt einmal in der Natur der Sache, daß man sich mit dieser Trübung aller mikrokosmischen Tragik abfinden muß. Das einzige Mittel, um ohne Verminderung der ästhetischen Gesamtwirkung die einander direkt widersprechende immanente und transzendente Lösung bis zu einem gewissen Grade vereinbar zu machen, liegt in dem Bindemittel des Humoristischen, das beiden die Hand reicht und beide zu sich emporhebt*).

Was die verschiedenen Künste anbetrifft, so ist das Tragische ebensowenig auf die Tragödie beschränkt, wie das Komische auf die Komödie. Es gibt ebensogut tragische Epopöen, Romane, Novellen, Balladen und lyrische

*) Vgl. zu diesem Abschnitt meine Abhandlung „Das Wesen des Tragischen". Dieselbe erschien zuerst Anfang 1869 in Cottas Deutscher Vierteljahrsschrift und sodann im Separatabdruck unter dem Titel „Aphorismen über das Drama"; im Jahre 1876 wurde sie in die „Gesammelten Studien und Aufsätze", Abteilung B Nr. II, aufgenommen.

Digitized by Google

Gedichte, wie es tragische Dramen gibt; bei der Epik wird dies keinem Zweifel unterliegen, bei der Lyrik liegt die Schwierigkeit in einer hinreichend verständlichen Exposition der tragischen Handlung, welche aber selbst im einzelnen Liede nicht unüberwindlich ist, geschweige denn in einem zusammenhängenden Liederkreis. Größer als beim lyrischen Gedicht ist dieselbe Schwierigkeit in der bildenden Kunst, wo es kaum gelingen dürfte, dieselbe vollständig zu überwinden, wenn nicht die Bekanntschaft mit dem Sujet und seiner tragischen Handlung im Zuschauer als eine im Bildungskreis der Nation belegene vorausgesetzt werden kann, d. h. das Bild als Illustration eines bekannten tragischen Sujets selbst als tragisch empfunden wird.

Die Musik kann weder selbst die eine tragische Handlung darstellen, noch, wie die Malerei oder Skulptur, die Darstellung einer Katastrophe auf eine bekannte tragische Handlung beziehen lassen; sie kann nur Stimmungen und Gefühle darstellen, wie sie durch den Eindruck einer tragischen Handlung hervorgerufen werden: sowohl das tiefste Leid und die größte Erschütterung als auch die höchste Erhebung und Befreiung aus den immanenten Schranken der Phänomenalität. Sie kann deshalb nicht, wie die bildende Kunst, eine Illustration liefern, die für jeden mit dem dargestellten Sujet Vertrauten die erforderlichen pragmatischen Vorbedingungen der tragischen Wirkung ins Bewußtsein ruft; wohl aber kann sie eine durch andere Künste dargestellte tragische Handlung begleiten und die tragische Gefühlswirkung derselben verdeutlichen, steigern und vertiefen. Wo sie dagegen für sich allein wirkt, wird es wesentlich von den Vorstellungsassoziationen des Zuhörers abhängen, ob die musikalisch dargestellten Gefühlsstimmungen des Leides und der Erhebung über dasselbe im Sinne einer immanenten oder transzendenten Lösung gedeutet werden, oder ob die Alternative zwischen dem immanenten oder transzendenten Charakter der gebotenen Lösung unerwogen oder unentschieden bleibt.

Die Mimik für sich allein kann sehr wohl tragische Handlungen darstellen, sowohl als wortlose Gebärdenmimik, wie als Einheit von Gebärden- und Sprachmimik. Im ersteren Falle wird sie es aber vorziehen, entweder wie die bildende Kunst an bekannte tragische Stoffe anzuknüpfen und Musikbegleitung zu Hilfe zu nehmen, oder aber ganz auf tragische Darstellung zu verzichten und gleich zu der so viel wirksameren komischen Pantomime zu greifen. Im letzteren Falle, bei der Einheit von Gebärden- und Sprachmimik, wird sie ästhetisch gezwungen sein, die tragische Dichtung zum Inhalt der Rede zu nehmen, d. h. zur dramatischen Aufführung zu werden. Die mimische Darstellung tragischer Mythen (z. B. der Medea) war bei den Hellenen eine sehr geschätzte Kunst, die uns leider verlorengegangen ist; die wenigen Anläufe zu tragischen Balletts, die wir besitzen, fallen teils in das Spektakulöse und kalt Gräßliche (z. B. Sardanapal, Satanella), teils in das Traurige und Grauenhafte (Gisela), so daß der tragische Eindruck der befreienden Erhebung immer verfehlt wird. Das Maximum der tragischen Wirkung wird bei der Vereinigung von Mimik und Poesie in der tragischen dramatischen Aufführung erreicht, und daher kommt es, daß man bei dem Begriff des Tragischen zunächst an diese denkt; die Tragödie als Dichtungs-

Digitized by Google

art wird dann mit der tragischen dramatischen Aufführung identifiziert wie die Komödie mit der komischen dramatischen Aufführung, und dies ist der Grund, weshalb so viele Ästhetiker die Begriffe des Tragischen und Komischen nur bei Gelegenheit der Besprechung der Tragödie und Komödie als Dichtungsarten erörtern. In der Tat sind aber beides ganz allgemeine ästhetische Kategorien, Modifikationen des Schönen, die ebensowohl im Naturschönen und geschichtlich Schönen wie im Kunstschönen ihren Platz haben und innerhalb des Kunstschönen wieder in mehreren Einzelkünsten selbständige Bedeutung haben, in allen aber wenigstens eine gewisse gefühlsmäßige Resonanz finden. Deshalb ist es methodologisch geboten, das Komische und Tragische schon unter den Modifikationen des Schönen und nicht erst bei Gelegenheit der Unterarten der dramatischen Dichtkunst abzuhandeln.

4. Die kombinierte Lösuug des Konflikts

a) Das Humoristische im allgemeinen

Jede der bisher besprochenen Lösungen des Konflikts war mehr oder minder einseitig und forderte ihre Ergänzung durch eine andere; in ihrer Einseitigkeit konnten sie wohl eine Stufenleiter des ästhetischen Werts darstellen, aber keine konnte allen Ansprüchen genügen, weil selbst die höchste dieser Modifikationen, das Tragische, doch selbst noch, wenn auch in einem geringeren Maße, einseitig und ergänzungsbedürftig blieb. Eine bloß immanente Lösung kann nicht endgültig befriedigen, weil sie bloß relativ, provisorisch und palliativ ist; eine bloß transzendente Lösung nicht, weil sie sich über die Bedingungen der Phänomenalität eigenmächtig hinwegsetzt und etwas nur als letzte Zukunftsperspektive Berechtigtes voreilig vorwegnimmt. Der Versuch, die immanente Lösung mit der transzendenten unmittelbar zu vereinigen, führt zu einer Abschwächung des Tragischen, ohne darum das Rührende organisch in dasselbe eingliedern zu können; beide bleiben auf verschiedene Zeitmomente oder verschiedene Figuren verteilt und kommen nicht zu einer inneren Einheit zusammen. Wenn der Blick sich ins Diesseits kehrt, so weicht das Jenseits zurück, und wenn er sich fest aufs Jenseits heftet, so verblaßt ihm das Diesseits. Nur das Komische bietet in sich schon eine organische Einheit des Immanenten und Transzendenten, insofern die Selbst-reductio ad absurdum des Unlogischen im gegebenen Einzelfall sich zwar völlig immanent vollzieht, aber die mikrokosmische Bedeutung des Komischen für das Verfallensein aller positiven Reste der Idee an den komischen Prozeß Bürgschaft leistet. Das Komische ist deshalb von den ungemischten Modifikationen in bezug auf die umspannten Sphären entschieden die universellste, aber sie bezahlt diesen Vorzug wiederum mit einer noch schlimmeren Einseitigkeit, nämlich mit der Gemütlosigkeit. Was dem Verstande als Widerspruch oder logische Verkehrtheit erscheint, das ist für die in den Widerspruch eingegangenen Individuen zugleich Schmerz und Leid, oder wird doch früher oder später als solches fühlbar; indem die komische Auffassung von diesem Gefühlsreflex des Unlogischen abstrahiert und abstrahieren muß, wird sie der Totalität des im ästhetischen Objekt Ge-

Digitized by Google

gebenen nicht gerecht und macht sich einer Einseitigkeit schuldig, die um so bedenklicher ist, als sie den Vorwurf auf sich zieht, für das Leid der Welt kein Herz zu haben.

Das Komische ist in dieser Hinsicht dem Intriganten verwandt, insofern es in beiden bloß die intellektuelle Seite des Zuschauers ist, welche die Lösung akzeptiert und ratifiziert; der Unterschied beider liegt aber darin, daß der Intellekt des Zuschauers beim Intriganten die überlegene Macht eines subjektiven bewußten Verstandes über andere Menschen und über die Verhältnisse, beim Komischen aber die überlegene Macht der objektiven unbewußten Vernunft über die relative Alogizität des bewußten Geistes anerkennt. Deshalb ist es beim Intriganten zufällig, im Interesse welcher Bestrebungen der menschliche Verstand seine Überlegenheit bekundet; beim Komischen aber ist es immer das Interesse des unbewußt Logischen selbst, in dessen Dienst sich die reductio ad absurdum des Unlogischen, sei es mit oder ohne Nachhilfe eines bewußten Verstandes, vollzieht. Infolgedessen hängt das Intrigante doch immer noch von dem Vorhandensein irgendwelcher dem Mühen und Ringen zugrunde liegenden menschlichen Willensbestrebungen und Gemütsinteressen ab, mögen dieselben auch noch so sehr in den Hintergrund treten, um dem verstandesmäßigen Intrigenspiel die ungeteilte Aufmerksamkeit zuzuwenden; das Komische aber entbehrt dieser mit den Gemütsinteressen verbindenden Nabelschnur und schwebt rein im Äther des gemütlos Logischen, sofern dasselbe in der Anschauung offenbar werden kann. Die einzigen ästhetischen Scheingefühle, welche dasselbe erregt, liegen darum in der Befriedigung des menschlichen Vernunfttriebes, und man wird zugeben, daß in dieser Abstraktion von allen sonstigen Trieben und Gefühlen ein Gipfel möglichster Einseitigkeit erreicht scheint.

Soll die Einseitigkeit der drei ungemischten Modifikationen überwunden werden, so ist dies nur dadurch möglich, daß das Komische sich mit dem Rührenden oder Tragischen, oder auch mit beiden verbindet. Gibt es eine solche kombinierte Lösung des Konflikts, so wird sie den einseitigen Lösungen um so mehr ästhetisch überlegen sein, je weniger sie selbst in Einseitigkeit steckenbleibt, und je höher der Wert der Modifikation ist, mit welcher das Komische sich verbindet. Es wird also die Kombination von Komischem und Tragischem ästhetisch höher stehen als diejenige von Komischem und Rührendem, weil das Tragische ästhetisch höher steht als das Rührende; höher als diese beiden binären Kombinationen wird aber die ternäre von Komischem, Rührendem und Tragischem gestellt werden müssen, weil sie weniger einseitig ist als jede der beiden ersteren.

Die objektive Möglichkeit einer Verbindung zwischen dem Komischen und Rührenden liegt in dem Vorhandensein des außerkomischen Komplements, die objektive Möglichkeit einer Verbindung zwischen dem Komischen und Tragischen liegt in der mikrokosmischen Bedeutung beider, welche auf denselben makrokosmischen Vorgang bloß unter Hervorkehrung verschiedener Gesichtspunkte hindeutet; die objektive Möglichkeit einer mittelbaren Vereinigung des Rührenden und Tragischen liegt in der unmittelbaren Durchdringung der immanenten und transzendenten Sphäre im Komischen.

Digitized by Google

Das Tragische bietet in seinem außerkomischen Komplement ja auch einen Anhaltspunkt für die objektive Möglichkeit einer unmittelbaren Verschmelzung mit dem Rührenden; aber diese Verschmelzung bleibt zunächst undurchführbar, weil die immanente und die transzendente Sphäre einander entgegengesetzt sind und einander auszuschließen scheinen. Das oszillatorische Herüber- und Hinüberspringen von der einen zur andern im Wechsel der Gesichtspunkte ist nicht zu leisten, weil das Rührende nur Lösung ist, wenn der Blick auf die transzendente Sphäre verschlossen wird, und das Tragische nur befriedigt, indem es über die immanente Sphäre als über eine gleichgültige, wertlose und relativ nichtsseiende hinweghebt. Es bedarf bei diesem ausschließenden Gegensatz der Sphären einer gewissen Übergangszeit zum unmittelbaren Wechsel; das Rührende muß vorüber sein, damit die tragische Erhebung voll empfunden wird, und diese muß ausgeklungen haben, ehe man sich entschließen kann, den Blick noch einmal auf die weiteren Konstellationen in der immanenten Sphäre zu richten. Bei dieser gegenseitigen zeitlichen Ablösung kommt es aber eben zu keiner subjektiven Einheit des Rührenden und Tragischen, obwohl die gegenständliche Einheit der Grundlagen beider im ästhetischen Objekt vermittels des außertragischen Komplements gegeben ist. Dem letzteren bleibt demnach die Bedeutung, daß es von seiten des Objekts die erforderliche Bedingung für die Möglichkeit der Vereinigung geliefert hat; diese kann aber erst zur Wirklichkeit werden, wenn von seiten des Subjekts ebenfalls die erforderliche Bedingung hinzukommt. Diese ist in der Vollziehbarkeit des oszillatorischen Wechsels der Gesichtspunkte zu suchen.

Im Komischen ist diese subjektive Bedingung der Vereinigung mit dem Rührenden unmittelbar erfüllt, weil der komische Prozeß im Einzelfall und das außerkomische Komplement beide der immanenten Sphäre angehören, und sonach kein Wechsel zwischen den sich ausschließenden Gegensätzen des Immanenten und Transzendenten, sondern nur ein Wechsel zwischen den derselben Subjektivität angehörigen Gesichtspunkten der intellektuellen und gemütlichen Auffassung erforderlich ist. Ebenso ist im Komischen diese subjektive Bedingung zur Vereinigung mit dem Tragischen unmittelbar gegeben, weil die mikrokosmische Bedeutung beider der transzendenten Sphäre angehört, also wiederum nur der Wechsel zwischen intellektueller und gemütlicher Auffassung erforderlich ist. Diese Gesichtspunkte schließen sich nicht aus, sondern fordern einander zur Ergänzung; erst in ihrer Vereinigung zeigt sich der ganze Mensch. Daß die Enge des Bewußtseinsraumes diese tatsächlich vorhandene subjektive Einheit von Verstand und Gemüt nur im oszillatorischen Wechsel der Gesichtspunkte hervortreten lassen kann, hebt die Wirklichkeit dieser organischen Einheit der Geisteskräfte um so weniger auf, als dieser Wechsel bei einiger Übung sich so rasch vollzieht, daß er selbst nicht mehr bemerkt wird, sondern die subjektive Täuschung einer unmittelbaren organischen Einheit auch des vor dem Bewußtsein stehenden Resultats erzielt wird. Diese Täuschung ist eine Täuschung nur in bezug auf die psychologische Vermittelung, durch welche das Resultat zustande kommt, aber Wahrheit sowohl in bezug auf die im ästhetischen Objekt gegebene gegenständliche Einheit beider Seiten, als

Digitized by Google

auch in bezug auf die im Subjekt des Beschauers gegebene Einheit von Verstand und Gemüt.

Die objektive Möglichkeit einer wirklich organischen Verschmelzung des Komischen und Rührenden konnte von der bisherigen Ästhetik darum nicht begriffen werden, weil die Lehre vom außerkomischen Komplement noch nicht entwickelt war; die objektive Möglichkeit einer Vereinigung des Komischen und Tragischen wurde zwar von verschiedenen Ästhetikern geahnt und behauptet, konnte aber darum nicht unzweideutig dargetan werden, weil die mikrokosmische Bedeutung des Tragischen und Komischen infolge einer falschen metaphysischen Ansicht über den makrokosmischen Prozeß verkannt wurde. Der einzige Philosoph, welcher die mikrokosmische Bedeutung des Tragischen klar begriffen hatte, Schopenhauer, war nicht imstande, diejenige des Komischen einzusehen; derjenige wiederum, welcher der mikrokosmischen Bedeutung des Komischen am nächsten gekommen war, Hegel, hatte kein Verständnis für die transzendente Bedeutung des Tragischen, und darum waren auch beide gleich unfähig, das Zusammentreffen beider Modifikationen in einem und demselben Punkte zu erkennen. Die Möglichkeit einer mittelbaren Verschmelzung des Rührenden und Tragischen durch das Bindeglied des Komischen lag schon darum außerhalb des Gesichtskreises der bisherigen Ästhetik, weil das Rührende und Tragische von denselben noch gar nicht als koordinierte Arten der Lösung des Konflikts begriffen und darum auch an die direkte Unvereinbarkeit beider noch gar nicht gedacht war. Wo das Rührende nicht als eine den übrigen koordinierte Art der Konfliktlösung begriffen war, mußte auch die Verschmelzung des Komischen mit dem Rührenden als eine unverständliche Verkoppelung zweier Kategorien aus ganz verschiedenen Gebieten der Ästhetik erscheinen, und konnte darum nicht als koordinierte Kombination neben den Tragikomischen verstanden werden; wo hingegen das Rührende als eine Unterart des Tragischen behandelt oder unter dem Namen des Tragischen an dessen Stelle gesetzt wurde, da fehlte wieder der spezifische Unterschied zwischen rührend Humoristischem und Tragikomischem, so daß dann auch nicht von einer Verbindung beider zum universell Humoristischen die Rede sein konnte.

Die bisherige Ästhetik begnügte sich damit, die subjektive Bedingung der Möglichkeit der beiden erfahrungsmäßig gegebenen binären Kombinationen, d. h. den oszillatorischen Wechsel der Gesichtspunkte und die aus ihm entspringende Täuschung eines einheitlichen Resultats im Bewußtsein, zu erörtern; da ihr aber die objektiven Bedingungen der Möglichkeit derselben verschlossen blieben, so mußte diese Täuschung in bezug auf die psychologische Vermittelung des Resultats notwendig auch als eine Täuschung in bezug auf das ästhetische Objekt erscheinen, d. h. infolge der Unzulänglichkeit der ästhetischen Voraussetzungen mußte dem tatsächlich gegebenen rührend Humoristischen und Tragikomischen die objektive Wahrheit und ästhetische Rechtsbeständigkeit abgesprochen werden. Das ästhetische Gefühl sträubte sich aber wieder dagegen, die Folgerung offen auszusprechen; nur einer (Kirchmann) hat den Mut der Konsequenz gehabt, das Humoristische als eine unberechtigte ästhetische Kategorie entschieden zu verurteilen. Die meisten sprechen entweder gar nicht von dem Humoristischen, oder sie schließen

Digitized by Google

die Augen vor dem Widerspruch ihrer ästhetischen Erfahrung und den Voraussetzungen ihrer ästhetischen Theorie, und drücken sich mit unklaren aber wohlklingenden Phrasen um denselben herum. So kommt es, daß die Lehre vom Humoristischen einen der schwächsten Punkte der bisherigen Ästhetik darstellt und der von Solger noch ziemlich unklar angedeuteten Forderung bisher die Durchführung und Erfüllung versagt geblieben ist.

b) Die Gliederung des Humoristischen

Die Gliederung des Humoristischen ist bereits in dem Gesagten vorgezeichnet. Je nachdem das Komische sich mit dem Rührenden oder Tragischen verbindet, gehört das Humoristische der Sphäre der immanenten oder derjenigen der transzendenten Lösung an; das universell Humoristische aber entsteht erst da, wo das immanent Humoristische und das transzendent Humoristische vermittels der Einheit der immanenten und transzendenten Lösung im Komischen selbst wieder zur höheren Einheit verbunden werden. Innerhalb jeder dieser drei Unterarten des Humoristischen lassen sich drei Varietäten unterscheiden, je nachdem das Komische oder das Rührende (beziehungsweise Tragische) *überwiegt*, oder beide Seiten im *Gleichgewicht* stehen. Der letztere Fall ist genau genommen nur eine gedankliche Grenzlinie zwischen den beiden ersteren; es handelt sich praktisch nur darum, ob einer der verbundenen Bestandteile stärker hervorsticht, oder ob sein Übergewicht unmerklich ist und dem Gleichgewicht nahe kommt, insbesondere ob das Übergewicht des einen Bestandteils ein stetig durchgehendes ist, oder ob das Übergewicht beider Seiten ziemlich gleichmäßig miteinander abwechselt, so daß für den Rückblick auf das Ganze der Gesamteindruck eines durchschnittlichen Gleichgewichts entsteht.

Mit diesen beiden objektiven Einteilungsmaßstäben kreuzt sich dann ein dritter subjektiver, der dem Unterschied des unbewußt Komischen und bewußt Komischen entspricht, nämlich der des unbewußt Humoristischen und des bewußt Humoristischen. Das unbewußt Humoristische hat allerdings eine geringere Bedeutung innerhalb des Humoristischen als das unbewußt Komische innerhalb des Komischen, aber es darf doch von der Ästhetik nicht übersehen und ignoriert werden; dies ist jedoch bisher meistens geschehen, teils deshalb, weil die Ästhetik meistens nicht das objektiv gegebene Humoristische, sondern bloß die subjektive Geistesbeschaffenheit des das bewußt Humoristische hervorbringenden Humors zum Gegenstand ihrer Erörterung nahm, teils deshalb, weil Vischers Verwechselung des Humoristischen mit der bewußtkomischen Selbstdarstellung die Nachfolgenden irreführte. Das unbewußt Humoristische ist überall da gegeben, wo das unbewußt Komische sich mit dem Rührenden oder Tragischen verbindet, also die humoristische Gesamtwirkung zustande kommt, ohne daß deren Träger eine solche beabsichtigt hatte (gleichviel, ob der Künstler eine solche beabsichtigt hat, der den Träger des Humoristischen, wenn er bloß eine ästhetische Scheinfigur ist, geschaffen hat); außerdem kann aber auch in der Rede eine unbewußt humoristische Beleuchtung von Personen, Sachen und Verhältnissen zustande kommen, wenn weder eine komische noch eine humoristische Beziehung vom

Digitized by Google

Redenden beabsichtigt ist, sondern dieselbe (ähnlich wie der unbewußte Witz) gegen seinen Willen für die Zuhörer aus seiner Rede hervorspringt. Es kann z. B. jemand dadurch komisch werden, daß er in seiner Rede sorgsam bemüht ist, eine Blöße zu verhüllen, und gerade durch diese Bemühungen dieselben, ohne es zu wissen, enthüllt; er kann aber dabei gleichzeitig rührend wirken, wenn die Blöße eine solche ist, die er sich gegeben hat, weil er sich aus opferwilliger Güte zugunsten eines andern bloßgestellt hat, und dieser Zusammenhang ebenfalls gegen seinen Willen und ohne sein Wissen aus seiner Rede und seinem Benehmen erkennbar wird. In solchem Falle ist die Rede oder das Benehmen unbewußt humoristisch; es ist aber klar, daß solche oder ähnliche Fälle nicht allzu häufig eintreten können, weil sie das Zusammentreffen einer Reihe von Bedingungen erfordern. Je mehr aber das unbewußt Humoristische im Vergleich zum bewußt Humoristischen an Bedeutung zurücktritt, desto mehr drängt sich innerhalb des bewußt Humoristischen ein Unterschied zwischen der naiven, reflektierten und spekulativen Art der bewußten Produktion des Humoristischen in den Vordergrund.

Das naiv Humoristische grenzt noch an das unbewußt Humoristische, ist aber doch schon insofern von ihm unterschieden, daß es dem Humor seines Trägers, wenn auch noch einem naiven Humor, seinen Ursprung verdankt, während das unbewußt Humoristische auf gar keinen Humor seines Trägers, sondern höchstens auf einen Humor des Künstlers, der die Figur geschaffen hat, zurückdeutet. Der naive Humor produziert zwar das Humoristische schon mit Bewußtsein, aber intuitiv, dem Drange seiner Natur und den von seiner Anlage vorgezeichneten Bahnen gehorchend, also ohne sich über seine Absicht und über die Mittel ihrer Verwirklichung vor dem Bewußtsein Rechenschaft abzulegen.

Im Gegensatz zu ihm entspringt das reflektiert Humoristische einem reflektierenden Humor, der die Objekte mit Bewußtsein auf ihre humoristische Verwendbarkeit prüft, sie absichtlich in humoristische Beleuchtung rückt und ihnen die humoristischen Seiten und Beziehungen abzugewinnen sucht. Der naive Humor nimmt die Widersprüche des Lebens, wie sie sich bieten, und begnügt sich damit, sie humoristisch zu überwinden, wenn sie an ihn herankommen; der reflektierende Humor sucht die Widersprüche auf, um sie humoristisch zu überwinden. Dabei ergibt sich dann die doppelte Gefahr, erstens mit der Reflexion auf ein abstraktes Gebiet zu geraten, also aus dem ästhetischen Schein und mit ihm aus dem Gebiet des Schönen herauszufallen, und zweitens innerhalb des ästhetischen Gebiets sich ins Häßliche zu verirren, indem die Kraft der humoristischen Überwindung der Widersprüche mit der Neigung, sie aufzuspüren, nicht gleichen Schritt hält. Daraus folgen dann die häßlichen Abarten des gebrochenen, des trübseligen, des larmoyanten, des bitteren und des hypochondrischen Humors, die zwar keine Berechtigung dazu haben, sich als ein selbständiges Schönes zu geben, wohl aber aufgehobene Momente in einem charakteristisch Schönen werden können.

Die positive Überwindung der Gefahren, welche in dem reflektierenden Humor schlummern, erfolgt nicht durch Rückzug und Flucht zum naiven Hu-

Digitized by Google

mor, d. h. nicht durch gewaltsames Verschließen der Augen gegen die allerwärts versteckt lauernden Widersprüche, die dem naiven Humor noch nicht auffallen, sondern durch die Verstärkung der synthetischen Kraft des Geistes, welche sie in ihr relatives Nichts zurückschleudert, indem sie den Grad ihrer Bedeutung nicht an ihnen selbst und der sensitiven Gefühlsreaktion gewisser Individuen, sondern an dem höchsten Maßstabe der mikrokosmischen Idee mißt. Diese dritte Art des Humors, welche den Durchgang durch die Reflexion nicht mehr vor, sondern hinter sich hat, und die Gegensätze, an denen die Reflexion sich abarbeitet, mit der Gewalt genialer Intuition zusammenschaut, kann man den *spekulativen* Humor nennen, weil nur auf dem Grunde einer wahrhaft spekulativen Weltanschauung jener höchste Maßstab der Idee erwachsen kann, an dem die relative Bedeutung des Unlogischen zu bemessen ist. Wo immer man dem Humor in seiner souveränen siegreichen Allgewalt in den Formen künstlerischer Intuition begegnet, da ruht er überall auf dem Grunde einer wahrhaft spekulativen Weltanschauung, wenn dieselbe auch dem Humoristen nicht in der reflektierten Gestalt eines allseitig durchgearbeiteten philosophischen Systems vorzuschweben braucht. Erst dem spekulativen Humor eignet jene höchste, allseitig erprobte, an allen Objekten sich bewährende Geistesfreiheit, welche zugleich alle objektiv verschiedenen Unterarten des Humoristischen umspannt, und deshalb ist er fast unerläßlich, wenn das universell Humoristische zustande kommen soll.

Das unbewußt Humoristische kann seinem Begriff nach ebensowohl das Tragische wie das Rührende umspannen, wird aber zur Hereinziehung des ersteren in sein Gebiet nur ausnahmsweise Gelegenheit finden. Der naive Humor ist seiner Natur nach auf die immanente Sphäre beschränkt, und wo ihm zum Aufschwung in die tragische Geistesfreiheit Gelegenheit geboten wird, da schlägt er als Galgenhumor schon in eine Spielart des reflektierten Humors um, ohne doch über zynischen Indifferentismus hinaus zu wirklich tragischer Erhebung zu gelangen. Der reflektierende Humor findet sich noch schwerer mit dem Tragischen zurecht; der das Einzelleid in seiner Kleinheit und Nichtigkeit enthüllende Blick auf die ganze Größe des Weltleids führt ihn nicht zur Freiheit einer stolzen Resignation und Weltüberwindung, sondern zu vermehrter sensitiver Lamentation, trübseliger Gebrochenheit und grollender Bitterkeit gegen die Welt, weil er doch an der Summe der phänomenalen Einzelheiten in der immanenten Sphäre kleben bleibt, und den Blick von der Misere der Erdoberfläche nicht zu der dritten oder Höhen-Dimension erhebt. So ist es denn wesentlich erst der spekulative Humor, der dazu berufen ist, das Tragische mit dem Komischen zum transzendent Humoristischen und dieses mit dem immanent Humoristischen zum universell Humoristischen zu vereinigen.

Alle diese aus subjektiven Merkmalen entlehnten Unterschiede liegen einer Ästhetik, welche das Wesen des *Humors* erörtert, näher als die nach objektiven Einteilungsprinzipien aufgestellten Unterarten und Varietäten, während für eine Untersuchung des *Humoristischen* als einer objektiv gegebenen Modifikation des Schönen das Umgekehrte gilt. Dies wäre für uns Grund genug, der objektiven Gliederung den Vorzug zu geben; es kommt aber noch hinzu, daß die subjektiv verschiedenen Varietäten

Digitized by Google

des bewußten Humors, d. h. der naive, reflektierende und spekulative Humor, denn doch allzusehr der deutlichen und scharf abgezeichneten Grenzen gegeneinander entbehren und zufließend ineinander verschwimmen, als daß diese Einteilung eine höhere Bedeutung haben könnte als diejenige einer vorläufigen orientierenden Übersicht. Die objektiven Unterarten des Humoristischen zeigen selbst da begrifflich scharfe Grenzlinien, wo sie praktisch ineinander übergehen, z. B. da, wo der tragische Bestandteil des transzendent Humoristischen bereits rührende Beimengungen oder der rührende Bestandteil des immanent Humoristischen schon tragische Anklänge oder Episoden enthält und dadurch beide in das Gebiet des universell Humoristischen überzugreifen scheinen.

c) Das komisch Humoristische

Wir betrachten zunächst die erste Varietät des immanent Humoristischen, in welcher das Komische überwiegt. Da tritt uns als erste Form das unbewußt Komische mit humoristischer Färbung entgegen. Was eine unbewußt komische Figur humoristisch macht, ist vor allem ihre joviale Bonhomie, ihre milde Duldsamkeit gegen andere, das behagliche nicht nur Leben, sondern auch Lebenlassen, ihre Warmherzigkeit, Hilfsbereitschaft und Opferwilligkeit, gleichviel ob dieselben auf dem Grunde einer ehrenhaften Respektabilität oder auf demjenigen eines leichtsinnigen, verbummelten Lotterlebens ruhen. Die selbstzufriedene Behaglichkeit der komischen Figur verbürgt auch die Ungetrübtheit des heiteren Behagens im Zuschauer, und die sympathisch rührenden Züge in der Figur bewirken, daß man ihr unwillkürlich gut ist trotz ihrer komischen Eigenheiten, oder doch nicht böse werden kann trotz ihrer Fehler. Ungeachtet aller komischen Situationen, in die Mr. Pickwick trotz seiner Respektabilität und gerade durch dieselbe, Onkel Bräsig und Frau Wilhelmine Buchholz durch ihre sich für Bildung ausgebende Halbbildung und verkehrte Selbstgewißheit geraten, rühren sie uns immer wieder durch ihr gutes Herz, und die peinlichsten komischen Verlegenheiten, in welche ein leichtsinniger junger Sausewind (humoristischer Taugenichts) sich stürzt, schädigen nicht unsere Sympathie für denselben, solange er immer von neuem sich als treuer Freund, warmherziger Sohn und opferbereiter Helfer in der Not bewährt. So sind zwar die betreffenden Figuren als Charaktere humoristisch; damit aber auch ihre einzelne Handlung schon humoristisch sei, gehört noch dazu, daß eben dieselben Züge, welche einerseits rührend wirken, andererseits Grund zur komischen Verwickelung werden, und daß eben dieselbe Lösung des Knotens, welche einerseits objektiv komisch ist, andererseits zugleich rührend wirkt. Auf diesen Höhepunkt kommt die humoristische Handlung selbst bei humoristischen Figuren nicht oft, aber doch zu häufig, als daß eine Aufzählung von Beispielen angezeigt wäre.

Nach seiner einen Seite gehört auch ein Teil des Galgenhumors zum unbewußt Humoristischen, nämlich derjenige, welcher aus dem Bestreben entspringt, sich selbst über seinen Mut zu täuschen. Der Junge, der nachts über den Kirchhof gehen muß und pfeift, um sich über seine Befangenheit zu täuschen, wirkt unbewußt komisch, insofern er mutig und unbefangen

Digitized by Google

scheinen will, ohne es zu sein, und gerade durch das Zurschautragen eines erheuchelten Mutes seine ängstliche Befangenheit verrät, die sonst niemand bemerkt hätte. So wirkt auch der in Todesfurcht Schwebende komisch, wenn er Possen reißt und Witze macht, um sich und andere über seinen Gemütszustand zu täuschen, und zwar unbewußt komisch, weil es auf den Inhalt der von ihm beabsichtigten Komik gar nicht ankommt, sondern nur auf die von ihm nicht beabsichtigte Tatsache, daß er dadurch eben dasjenige verrät, was er verbergen will. Außerdem wirkt aber die durch dieses Gebaren offenbarte Angst rührend und mitleiderregend, und deshalb ist der Gesamteindruck aus den oszillierenden komischen und rührenden Eindrücken ein humoristischer. Dieser Gesamteindruck des Galgenhumors als eines unbewußt Humoristischen kombiniert sich dann weiter mit der Wirkung des humoristischen Inhalts der betreffenden Reden und Handlungen; letztere gehören jedoch nicht mehr dem unbewußt Humoristischen, sondern dem bewußt Humoristischen an, und leiten so zu den beiden folgenden Formen hinüber.

Die zweite Form der komisch humoristischen Varietät ist der humoristische Witz, nebst der humoristischen Ironie, Karikatur, Satire, Parodie und Travestie. Alle diese bewußt komischen Beleuchtungen des Objekts erhalten einen humoristischen Anstrich, wenn die Beziehungen, welche sie bloßgelegt haben, nicht nur einerseits die komische Verkehrtheit des Objekts, sondern andererseits zugleich auch rührende Eigenschaften seines Gemüts aufdecken. Bei untermenschlichen Objekten kann ebenso die rührende Qualität der Seele leihend hineingetragen werden wie der Grad der Intelligenz, welcher zum komischen Konflikt erforderlich ist; es gehört dann nur dazu, daß Beziehungen oder Eigenschaften aufgedeckt werden, welche den Zuhörer zu dieser Hineintragung provozieren und ihm dieselbe einladend nahelegen. Die humoristische Färbung tritt besonders frappant hervor einerseits im unbewußten Witz, wenn es eine rührende Selbstzurücksetzung war, aus der die komische Selbstbloßstellung entsprang, andererseits in dem tendenziösen Gebrauch des Witzes und seiner Verwandten, wenn die Tendenz selbst nicht nur eine ethische, sondern eine gemütliche, aus dem guten Herzen hervorquellende ist und helfend zu bessern und bessernd zu helfen sucht, aber aus schonender Zartheit die Einkleidung leichten Scherzes annimmt. In hohem Grade humoristisch kann auch der gegen sich selbst gekehrte Witz wirken, wenn es der Notschrei des gequälten Herzens ist, der in ihm zum Durchbruch gelangt und aus Schamhaftigkeit diese Verhüllung wählt, welche das rührende Leid doch durchscheinen läßt; diese Art stellt aber schon das Übergewicht des Komischen in Frage und führt leicht zu einem Übergewicht des Rührenden, ebenso wie die gegen andere gekehrte Satire leicht zu einem Übergewicht des Traurigen, Herben und Bittern führt.

Die dritte Form der komisch humoristischen Varietät ist die humoristisch gefärbte komische Selbstdarstellung. Hier ist es ebenso wie bei der ersten Form die joviale Bonhomie, die mehr als irgend etwas anderes geeignet ist, der komischen Selbstdarstellung den humoristischen Anstrich zu geben, nur daß dieser Zug sich dort mit unbewußter, hier mit bewußter Komik verbindet. Die Gutgelauntheit ist dabei eine Grundbedingung, nämlich die Temperamentsgrundlage für das unzerstörbare

Digitized by Google

wohlige Behagen, und erst auf dem Boden dieser guten Laune erwächst das Launige der guten Einfälle, des Benehmens und der munteren Späße. Der Humor wird hier zum lustigen Humor und die komische Person zur „lustigen Person"; insofern aber die komische Seite in der humoristischen Selbstdarstellung überwiegend bleiben soll, muß auch die Überlegenheit des Witzes und der Gewitztheit sichergestellt sein, d. h. der lustige Humor sich zugleich als pfiffiger Humor darstellen. Aber der Verein des Pfiffigen und Lustigen macht noch nicht den Humor aus; es muß immer noch die warmherzige Gutmütigkeit als drittes dazu kommen, um von lustig-pfiffigem Humor reden zu können. Die lustige Person darf nicht bloß sich über die anderen belustigen, sondern muß bemüht sein, den anderen durch sich und ihr Verhalten Belustigung zu gewähren, aber auch nicht aus Eitelkeit, sondern um ihnen über die Sorgen hinwegzuhelfen und sie aus dem Trübsinn aufzurichten; sie lacht nicht bloß aus eigenem Behagen über die Absurdität der Konflikte, sondern bringt auch die anderen zum Lachen über ihre törichten Streitigkeiten, scherzt die ersten Kollisionen hinweg und läßt die Parteien sich lachend die Hände reichen. Erst das warme Herz, das unter der Narrenjacke schlägt, erhebt den Narren zum Humoristen, und macht ihn damit ebenso zum geborenen Mittler, Streitschlichter und Friedensstifter wie zum treuen Ratgeber, Warner und Tröster. Das Rührendste an dieser komisch humoristischen Selbstdarstellung liegt in der anspruchslosen Bescheidenheit, mit welcher die bewußt humoristische Person auf die Anerkennung ihres Verdienstes verzichtet, ja wohl gar den Ruhm ihrer Leistung gutwillig anderen überläßt, ihrerseits zufrieden mit dem Erfolge, der ihrem Herzen wohltut und genügt. Daß in der humoristischen Selbstdarstellung der humoristische Witz und die Imitation des unbewußt Humoristischen eine ebenso wichtige Rolle spielen wie in der komischen Selbstdarstellung der Witz und die Imitation des unbewußt Komischen, bedarf keiner weiteren Ausführung.

Verbindet sich die lustig humoristische Temperamentsanlage mit glücklichen und fröhlich stimmenden Umständen, so wird der lustige Humor leicht zum ausgelassenen Humor, der eine unwiderstehlich ansteckende Wirkung hat, wo er wahrhaft spontan von innen hervorbricht und gar nichts Erzwungenes an sich hat. Dann überspringt der Humor alle Schranken, aber doch nur diejenigen, welche die Konvenienz, nicht diejenigen, welche das Gewissen und die Gutmütigkeit ziehen; er macht die tollsten Streiche an tätlichen Späßen und die gewagtesten Kapriolen in seinem Benehmen, aber alles wird ihm vergeben, wenn er ganz urwüchsig und ungezwungen ist und aus einem unwiderstehlichen Drange und in Gemäßheit der fröhlichen Verhältnisse und äußeren Lage sich so benimmt. Das Bizarrste gereicht ihm dann nicht zum Vorwurf, sondern steigert die ansteckende Kraft seiner ausgelassenen Lustigkeit; einen Tadel enthält der Ausdruck „bizarrer Humor" nur dann, wenn das Bizarre gesucht ist und gezwungen herauskommt, also Mißtrauen in die Stimmung einer ausgelassenen Fröhlichkeit erweckt, die es doch versinnlichen soll.

Wenn hingegen der lustig pfiffige Humor in desparate Verhältnisse kommt, so bewährt er seine humoristische Natur im künstlichen Galgenhu-

Digitized by Google

mor, indem er die Verzweiflung der Gefährten, die keinem anderen Trostmittel mehr zugänglich sind, durch den Scherz aufzurichten sucht. So ist es auch hier das gute Herz, das den Galgenhumor erst zum wahren Humor stempelt; wenn er auch hier in der immanent humoristischen Sphäre befangen bleibt, so gereicht dieser Mangel an Aufschwung zum transzendent Humoristischen ihm sogar zur Ehre in dem Falle, daß die Gefährten, die er zu trösten sucht, diesem Aufschwung nicht zu folgen vermöchten. Der Galgenhumor ist dann als künstlicher eine akkommodierende Herablassung des in sich schon transzendent gewordenen Humors zu dem Fassungsvermögen der andern; diese Herablassung aber ist in ihrem Motiv wie in ihrer Ausführungsweise selbst wieder humoristisch, denn sie stammt aus dem guten Herzen der bewußt humoristischen Person und entfaltet sich formell als eine bewußte Imitation des unbewußt humoristischen Galgenhumors. Damit ist aber auch schon gesagt, daß der Humor der wahren Geistesfreiheit an und für sich über den Galgenhumor hinausstrebt zum transzendenten oder tragischen Humor, und daß er überall, wo keine gutmütige Rücksichtnahme auf die immanente Befangenheit der Gefährten ihn zur künstlichen Selbsterniedrigung drängt, sich auch als das zeigen wird, was er ist, als tragikomisch.

In allen solchen Fällen genügt es aber zum Zustandekommen des humoristischen Eindrucks nicht, daß die humoristische Figur die gutherzige Absicht hegt, auch nicht, daß der Zuschauer aus früheren Äußerungen weiß, daß sie dieselbe hegt; sondern es gehört dazu, daß in den komisch wirkenden Äußerungen selbst die gutherzige Absicht zur Geltung gelange, sei es auch nur in leisen und unmerklichen Nebensachen und Schattierungen. Der Dichtkunst wird diese Aufgabe recht schwer zu lösen; desto günstiger steht aber darin die Mimik, und hierin liegt auch die Erklärung dafür, daß durch die Hinzufügung rührender, zum Herzen sprechender Züge der Schauspieler eine an sich bloß komische Stelle der Dichtung humoristisch färben kann, ebenso wie er durch die Hinzufügung komischer Züge eine an sich bloß rührende Stelle der Dichtung humoristisch modeln kann.

d) Das rührend Humoristische

Wir gelangen nun innerhalb der Unterart des immanent Humoristischen zu der zweiten Varietät, in welcher das Rührende überwiegt. Wenn das Komische in seiner Einseitigkeit auf die Dauer kalt, frostig, herzlos und abstoßend wirkt, und deshalb trotz der Weite und Freiheit seines Horizonts sich mehr oder weniger mit dem Rührenden verschmelzen muß, um zum komisch Humoristischen geadelt und als solches erträglich zu werden, so muß umgekehrt das Rührende in seiner Einseitigkeit den Menschen auf die Dauer versimpeln und versentimentalisieren, indem es ihn in die Enge des partikularistischen Gefühlslebens immer enger einpferchi, und ihm seine natürliche Befangenheit im Banne der Immanenz zu einem höchsten und edelsten Daseinsziel zu verklären scheint. Solange die erschütternden Donnerschläge des Tragischen ausbleiben, wird die Atmosphäre des Rührenden immer enger, schwüler und stickiger, und da be-

Digitized by Google

darf es dann wenigstens des scharfen kalten Luftzuges des Komischen, um diese dumpfe Schwüle zu erfrischen und zu reinigen. Dies gilt um so weniger, je mehr das Rührende sich in keuscher Zurückhaltung im Grunde des Herzens versteckt, um zunächst dem Erhabenen das Feld zu überlassen, und je sorgsamer es sein Hervortreten an die Oberfläche auf die Entscheidungsmomente der immanenten Lösung großartiger und erhabener Konflikte verspart; es gilt dagegen in um so höherem Grade, je mehr das Rührende sich an die Oberfläche drängt und aller kleinen und kleinsten Konflikte bemächtigt. Das erhabene Rührende, das durch die Erhabenheit ein Element der herben Strenge, wenn auch nur als zu überwindendes Moment, in sich aufgenommen hat, kann auch ohne humoristische Färbung den höchsten ästhetischen Wert haben; das weiche Rührende bedarf um so mehr einer solchen Färbung, um erträglich zu bleiben, je näher es dem Rührseligen und Sentimentalen rückt.

Während aber das Empfindsame als einseitig Rührendes schon auf einer mehr als bedenklichen Grenze des ästhetischen Wertes schwebt, stellt das empfindsam Humoristische eine ganz berechtigte Form des humoristisch Schönen dar. Dem bloß Empfindsamen ist eine Abhärtung des Gemüts dringend zu raten, damit er sich nicht in lauter hypersensitiver Rührung über Lappalien verliert und den rechten Gefühlsmaßstab für das wirklich Bedeutende verliert; der empfindsame Humorist besitzt in der komischen Beleuchtung, in welcher er alles Rührende sieht, ohnehin schon ein genügendes Korrektiv, um sich den kleinen und zarten Motiven von allzu geringem Gewicht nicht kritiklos gefangen zu geben. Der bloß Empfindsame hat an seiner sensitiven Gefühlshyperästhesie einen falschen Maßstab, der ihm die relative Bedeutung der Dinge und Konflikte verschiebt und zu einem objektiv unbegründeten Schein von Bedeutung aufblüht; der empfindsame Humorist zerstört durch die komische reductio ad absurdum immerfort wieder den falschen Schein einer übertriebenen Bedeutung der Dinge, den seine Empfindsamkeit ihm vorspiegelt. Dadurch aber wird dem empfindsamen Humoristen ein Verweilen beim Kleinen und ein Versenken ins kleinste ästhetisch erlaubt, das für den bloß Empfindsamen ästhetisch unstatthaft ist, und so führt der empfindsame Humor in der Tat zu einer ästhetischen Gebietserweiterung.

Der empfindsame Humorist eröffnet uns das Stoffgebiet des anscheinend Kleinsten und Unbedeutendsten, das ohne ihn dem Schönen verschlossen bliebe; indem er sich mit inniger warmherziger Liebe in dasselbe versenkt und überall das Walten der Idee und die stille Macht des Sanften und Zarten aufzeigt, gewinnt er auch die Sympathien des Zuschauers für dasselbe, was besonders der Ausbeutung des Idyllischen zugute kommt. Indem er andererseits als Humorist überall die komische Selbstauflösung des relativ Unlogischen zeigt, schützt er vor jeder Überschätzung dieser beschränkten Relativität, und dies um so sicherer, je mikrokosmischeren Charakter sein Humor gewinnt, d. h. je mehr derselbe die allumfassende Souveränität der komischen Auflösung an den Beispielen der höchsten positiven Reste der Idee zur Anschauung bringt. Der empfindsame Humorist kann um so schonender mit dem Kleinen umgehen, je schonungsloser er sich gegen

Digitized by Google

das Große wendet; denn in der komischen Vernichtung des letzteren hat er das erstere bereits mit getroffen. Je höher aber der empfindsame Humor diese Aufgabe erfaßt, und je vollständiger er sie löst, desto mehr tritt er bereits aus der Sphäre des immanent Humoristischen heraus und strebt er in diejenige des transzendent Humoristischen hinüber, d. h. desto sicherer schlägt das Rührende in ihm in das Tragische um. Solange der empfindsame Humor in den Grenzen des rührend Humoristischen bleiben will, darf er deshalb den mikrokosmischen Charakter des Komischen nur andeutungsweise in der Schonungslosigkeit gegen das Große und anerkannt Bedeutende zur Geltung bringen, und wird sich bei letzterem nicht sowohl an die Auflösung des positiven Restes der immanenten Idee wagen, als vielmehr an Äußerlichkeiten und Nebensachen halten, z. B. an die Schwächen, die der Held vor seinem Kammerdiener hat u. dgl.

Daher kommt dann die weit verbreitete Ansicht, als ob der Humor überhaupt die Positivität der immanenten Idee als etwas Unverletzliches und Heiliges zu respektieren habe. So wahr dies für die Sphäre des immanent Humoristischen im allgemeinen und für die des rührend Humoristischen im besonderen ist, sofern diese Sphäre eben nicht überschritten werden soll, ebenso unwahr ist es für das Humoristische im allgemeinen und für das transzendent Humoristische im besonderen. So gewiß es nichts gibt, wovor das Komische haltzumachen hätte, so gewiß gibt es auch keine Grenze für das Humoristische, und der mikrokosmische Charakter beider Modifikationen des Schönen, durch welchen sie erst zu einem Schönen im höchsten Sinne werden, besteht eben darin, daß sie den makrokosmischen Prozeß der Selbstauflösung alles Immanenten und Relativen vorbildlich antizipieren. Die meisten Ästhetiker kennen eben keinen anderen Humor als den immanenten, und proklamieren deshalb dasjenige, was nur für den letzteren Geltung hat, als allgemeines Gesetz des Humoristischen; sie gehen ferner von der ganz richtigen Ansicht aus, daß der Humor nicht in Widerspruch mit der Idee stehe, sondern sich lediglich in deren Dienst betätige, verkennen aber in ihrem optimistischen Vorurteil von der Positivität des idealen Endzwecks, daß alles scheinbar Positive an der immanenten Idee nur im Dienste der Negativität derselben gegen die Realität als gegen die Sphäre der Immanenz steht. Sie haben also zwar darin recht, daß der Humor sich selbst untreu und unästhetisch wird von dem Augenblick an, wo er die Positivität der immanenten Idee im Dienste einer ideenfeindlichen blasierten Skepsis oder genußsüchtigen Unsittlichkeit befehdet; aber sie haben unrecht darin, wenn sie verkennen, daß es die alleinige Aufgabe des transzendenten Humors ist, die von dem immanenten noch stehen gelassenen positiven Reste der Idee zur Selbstauflösung zu bringen, und daß gerade bei diesem Geschäft der Humor im eminenten Sinne im Dienste der Idee wirkt.

Auf das rührend Humoristische, speziell auf den empfindsamen Humor, bezieht sich das allermeiste, was in der bisherigen Ästhetik über den Humor beigebracht ist, insbesondere die zahlreichen Bilder und Gleichnisse, welche den Mangel begrifflicher Klarheit über dieses Problem verbergen und ersetzen sollten. Nur wenn man dessen eingedenk bleibt, wird man die relative Wahrheit dieser Lehren und Ansichten verstehen können, unbeschadet

Digitized by Google

ihrer Unwahrheit für das Gebiet des Humoristischen im allgemeinen, für welches sie irrtümlicherweise Geltung beanspruchen. Eine solche Verwechselung wurde dadurch begünstigt, daß das rührend Humoristische bei weitem die größte Masse des überhaupt zutage geförderten Humoristischen ausmacht, und sich deshalb überall zunächst dem forschenden Blicke aufdrängt. Für die Wissenschaft ist aber eine Pflanzenspezies darum nicht wertloser, weil sie seltener vorkommt, und eine bloß in einem Exemplare aufgefundene vorweltliche Tierspezies würde mit demselben Recht ihren Platz im natürlichen System fordern, als wenn sie uns täglich in zahllosen Exemplaren vor Augen käme. Ja sogar die ästhetische Theorie müßte einer begrifflich geforderten Modifikation des Schönen ihren Platz anweisen, und wenn sie auch in der bisherigen Erfahrung noch gar nicht zutage gefördert wäre, gerade so gut wie die Paläontologie gewisse Zwischenstufen zwischen phylogenetisch zusammengehörigen Typen hypothetisch aufstellen kann. Die Ästhetik müßte dann die Künstler auffordern, um die Verwirklichung dieser Modifikation sich zu bemühen, wie die Paläontologie die Naturforscher auffordern muß, an den geeigneten Örtlichkeiten nach den fehlenden Zwischentypen zu suchen. Glücklicherweise braucht aber die Ästhetik nicht erst auf die künstlerische Verwirklichung des transzendent Humoristischen zu lauern, wie die Paläontologie es z. B. längere Zeit auf die Auffindung des Ornithorynchus mußte.

e) Der gebrochene Humor

Solange dem empfindsamen Humor die klare und deutliche Perspektive auf die absolute Universalität des Humoristischen und speziell auf die Überwindung der immanenten Sphäre durch das transzendent Humoristische fehlt, solange er also rein immanenter Humor sein und bleiben will, solange krankt er auch an einem inneren Widerspruch. Als Rührendes soll das Humoristische ein immanent Beschränktes sein und bleiben; als Komisches soll es mikrokosmisch sein und auf die ausnahmslose Universalität der komischen Auflösung hindeuten. Um die Rührung über das Kleinste und Unbedeutendste entschuldbar zu machen, soll auch das Größte nicht geschont werden; um aber in der Sphäre der Immanenz zu bleiben, soll doch wieder die Positivität seiner Idee respektiert werden. Diese Widersprüche kann das rührend Humoristische als solches nicht überwinden; es kann höchstens die Augen vor den selben schließen und sich auf seinem beschränkten Gebiete in der ihm einmal anhaftenden Unvollkommenheit behaupten. Am besten gelingt ihm dies in der Sphäre des Idyllischen, wo das Große und Bedeutende überhaupt nicht zur Sprache kommt; hier liegt der Grund, warum den vorwiegend empfindsamen Humoristen (wie z. B. Jean Paul) die idyllischen Sujets und die idyllischen Episoden bei weitem am besten geraten. Immerhin aber bleibt hierbei die Überwindung des Empfindsamen und Sentimentalen durch das Komische eine unvollständige, weil das letztere gleichsam mit Scheuklappen versehen und sein Blick auf den engsten Umkreis eingeengt ist; darum bleibt auch an dem empfindsamen Humor in dieser seiner reinsten Gestalt etwas von dem tadelnden Beigeschmack des Empfindsamen im Sinne der Rührseligkeit hängen. Will der Humor dem entgehen, so bleibt ihm nichts übrig, als seinen Schwerpunkt vom Rühren-

Digitized by Google

den auf das Komische zurückzuverlegen; insofern dabei der idyllische Zug und die einfachen Verhältnisse gewahrt bleiben, werden doch derbere Figuren von geringerer Sensitivität gewählt, die nicht gleich über jeden Quark gerührt werden (z. B. in der humoristischen Dialektdichtung, die sich mit Vorliebe in bäuerlichen und kleinbürgerlichen Kreisen bewegt). Damit ist dann aber doch eben das rührend Humoristische im Sinne des überwiegend Rührenden aufgegeben.

Will der Humor sich weder auf idyllische Empfindsamkeit beschränken, noch zum Übergewicht des Komischen greifen, so kann er auch nicht die Augen gegen den in ihm liegenden Widerspruch verschließen; hat er aber von diesem einmal ein Gefühl erlangt, und erweist er sich trotzdem unfähig, sich zu der Überwindung des Widerspruchs im transzendent Humoristischen aufzuschwingen, so siecht er an dem Widerspruch dahin. So entstehen die verschiedenen Formen des unästhetisch Humoristischen, des gebrochenen, verbitterten und krankhaften Humors.

Sie alle charakterisieren sich dadurch, daß der Versuch einer humoristischen Überwindung der Widersprüche des Lebens zwar gemacht wird, aber auf halbem Wege stecken bleibt, die Lösung der Konflikte mehr oder weniger schuldig bleibt, und darum den Zuhörer ebensowenig befriedigt als den Humoristen selbst. Der Humor hat nur dann einen Sinn und seine Existenz nur dann eine Rechtfertigung vor sich selbst, wenn er zum Ziele gelangt, d. h. in Betätigung wahrer Geistesfreiheit an den gegebenen ästhetischen Konflikten durch deren völlige Überwindung befriedigt und die Geistesfreiheit in sich befestigt und vergewissert. Wo dieses Ziel verfehlt wird und ein Widerspruch zwischen Streben und Vollbringen in der Entfaltung des Humors besteht, da ist derselbe in sich gebrochen; der Humorist müßte von Rechts wegen seine humoristischen Bestrebungen aufgeben, und da er unter dem Zwange seiner natürlichen Veranlagung steht und sie trotz ihrer Zwecklosigkeit fortsetzt, so fühlt er sie auch als in sich widerspruchsvolle, mit einem Bruch behaftete. Diese Gebrochenheit des Humors ist um so schlimmer, je sensitiver die Naturanlage und je idealer die Geistesanlage des Humoristen ist; denn die Sensitivität steigert die Unlust-Empfindung an den wahrgenommenen Konflikten und läßt immer kleinere und kleinlichere Ursachen als Übel von Gewicht zur Empfindung kommen, die Idealität der Gesinnung und des Strebens aber legt an diese kleinen Mißstände den Maßstab höchster Forderungen an. Eine krankhafte Sensitivität läßt sich z. B. durch die unbedeutendsten Gesundheitsstörungen und die zufälligsten Mißerfolge in den gleichgültigsten Verrichtungen bis zur Fassungslosigkeit aufregen, und eine hypochondrische Stimmung fügt zu diesen realen kleinen Übeln noch die eingebildeten Leiden einer ängstlichen Selbstbeobachtung und die erdichteten Schikanen einer mißtrauisch verkannten Umgebung hinzu.

Eine abstrakt einseitige und spiritualistisch verstiegene Idealität der Beurteilungsmaßstäbe des natürlichen und sittlichen Lebens fühlt sich von dem tierischen Untergrunde des menschlichen Daseins beständig chokiert und kommt aus der Entrüstung über das weite Zurückbleiben der Menschen hinter diesen ethischen und idealen Ansprüchen gar nicht heraus. Dieser Situationspessimismus und dieser moralische Entrüstungspessimismus kön-

Digitized by Google

nen natürlich ganz unabhängig von allen humoristischen Bestrebungen bestehen; wo aber die humoristische Anlage und Neigung vorhanden ist, wird das Subjekt an den Konflikten, die solche ungesunden pessimistischen Anschauungen beständig vor Augen und zu Gemüte führen, auch ebensoviel Anlässe zur humoristischen Betätigung gewinnen. Wie der Situationspessimismus vorzugsweise zum trübseligen oder melancholischen Humor führt, so der moralische Entrüstungspessimismus zum satirisch bitteren und verbitterten Humor. Ein solcher Humor ist dann aber ebenso krankhaft wie seine Grundlage und in seiner Abnormität und widerspruchsvollen Gebrochenheit häßlich. Am häßlichsten wird er da, wo hypochondrischer Situationspessimismus und moralischer Entrüstungspessimismus sich zum desperaten Miserabilismus vereinigen; es muß entschieden verfehlt genannt werden, wesentlich auf solchen Humor ein Kunstwerk zu gründen, wenngleich innerhalb eines Kunstwerks von anderweitigen gesunden Grundlagen eine solche desperat miserabilistische humoristische Figur als charakteristischer Bestandteil wohl am Platze sein kann.

Je länger der gebrochene Humor eine Persönlichkeit beherrscht, desto mehr untergräbt er ihren humoristischen Charakter, weil das Reflektieren über die wirklichen oder vermeintlichen Konflikte ohne Lösung und das Reflektieren über die widerspruchsvolle Gebrochenheit der humoristischen Anläufe die zum Humor erforderliche Geistesfreiheit immer mehr schwinden läßt. Wer einmal angefangen hat, an die Bosheit der leblosen Gegenstände gegen seine Zwecke und an die Schikane der umgebenden Menschen gegen ihn zu glauben und Beweise für diesen Glauben zu suchen, der redet sich leicht in irrsinnigen Aberglauben und Verfolgungswahn hinein und endet in völliger Umnachtung des Geistes. Der trübselige oder melancholische Humor verdüstert sich immer mehr zu krankhafter Melancholie, der satirisch bittere Humor zu ungerechter Menschenverachtung und unsittlichem Menschenhaß. Bei der ersteren erlischt mit der Zeit jede Fähigkeit zum Komischen, bei dem letzteren jede Empfänglichkeit für sympathische Rührung. Der melancholische Humor erstirbt im nassen Jammer oder im aschgrauen Elend, der bittere Humor im lieblos giftigen Hohn einseitiger Satirik. Der desperate Miserabilismus sucht die launische Abwechselung zwischen diesen beiden gleich unerquicklichen Zuständen noch für Humor auszugeben, obwohl eine wirkliche Verschmelzung dieser Gegensätze ausgeschlossen bleibt; er glaubt damit erst auf dem Gipfel des Humoristischen angelangt zu sein, und blickt auf allen anderen Humor als auf niedere Vorstufen seiner selbst herab*).

f) Das elegisch Humoristische

Alle Formen des gebrochenen Humors lassen sich darauf zurückführen, daß sie das Komische mit der Versumpfung eines unlösbaren oder für un-

*) Einen unvergeßlichen Typus dieser Art von „Humoristen" habe ich in Julius Bahnsen († 1883) kennen gelernt; sein (anonymes) „Pessimisten-Brevier" (Leipzig 1880) gibt in einigen Stellen einen schwachen Vorschmack von dem, was er mündlich in dieser Richtung leisten konnte.

Digitized by Google

lösbar gehaltenen Konflikts, statt mit der immanenten Lösung desselben, mit dem Traurigen statt mit dem Rührenden zu verknüpfen suchen. Das Krankhafte an ihm liegt darin, daß er etwas Unwichtiges für wichtig nimmt, und etwas für traurig ansieht, woran gar nichts Trauriges ist. Nun kann aber eine humoristisch veranlagte Persönlichkeit wirklich von tief traurigen Konflikten und schweren unabwendlichen Schicksalsschlägen betroffen werden, so daß es über menschliche Kräfte geht, eine immanente Lösung für dieselben zu finden. Wenn dieselbe dann die ganz ungewöhnliche Geistesfreiheit besitzt, diese seine tiefe Trauer humoristisch zu behandeln, so gilt das für etwas so Abnormes und Unerhörtes, daß man eher an die Herzlosigkeit des Menschen und an bloßes Erheucheln seiner Trauer glaubt, oder an plötzlich eingetretene Geistesstörung denkt, als daß man die Echtheit dieses Humors zugeben will. Und in der Tat liegt in einem solchen etwas Unnatürliches, Abnormes, da die normale menschliche Natur eine gewisse Zeit für die Alleinherrschaft der ernsten bloßen Trauer verlangt, und in der Störung dieser reinen Trauerzeit durch komische Selbstdarstellung oder humoristische Witze eine Gefühlsroheit oder eine Alienation sieht. Trotzdem paßt diese Ansicht nur auf die gewöhnliche Trauer, bei welcher der Mensch im Hintergrunde seiner Seele ganz wohl fühlt, daß die Trauer zwar ihre Zeit haben will, daß er sich aber auch mit der Zeit schon wieder von derselben erholen wird. Eine ganz vernichtende Trauer dagegen stellt den Menschen etwa so hin, wie der Delinquent sich nach dem Hängen fühlen würde, wenn er dann noch fühlen könnte; es wäre aber doch zu wenig gesagt, wenn man den Humor einer solchen vernichtenden Trauer als „Galgenhumor nach dem Hängen" bezeichnen wollte, denn die Loslösung vom Irdischen und seinen Interessen ist hierbei eine so vollständige, daß wir es in solchem Falle bereits mit dem tragischen Humor zu tun haben. Das Charakteristische bei diesem Humor der erschütterndsten Trauer ist nur das, daß hier die Aussicht auf den bevorstehenden eigenen Untergang fehlt (falls nicht Selbstmordentschluß hinzukommt), und daß infolgedessen die tragische Erhebung auch nicht unmittelbar zustande kommt, sondern gleichsam erst mittelbar ausgelöst wird, indem der Eintritt des Komischen die vollständige Befreiung vom Irdischen und die Entrücktheit des Bewußtseins über die immanente Sphäre erst ans Licht bringt.

Nun liegt es aber in der Natur der tragischen Stimmung, daß sie nicht auf die Dauer sich im Bewußtsein zu behaupten vermag. Auch bei der vernichtendsten Trauer tritt allmählich der im Abschnitt 1 dieses Kapitels (S. 306—308) geschilderte Prozeß der Abschwächung und Verklärung in Erinnerungsschein ein, d. h. die Erweichung des Traurigen zum Wehmütigen oder Elegischen. Die humoristische Persönlichkeit wird an dieser Wandlung selbst wieder Stoff zur humoristischen Betätigung finden, gleichviel ob der tragische Humor in der frischen Trauer bei ihm Platz gegriffen hatte oder nicht. Indem bei der elegischen Auffassung der ungelöste Konflikt im Lichte der Ewigkeit als etwas der unmittelbar realen Gegenwart Entrücktes, relativ Nichtseiendes, betrachtet wird, zeigt das Elegische eine gewisse Verwandtschaft zum Tragischen; insofern aber im Elegischen der Mensch in die immanente Sphäre der phänomenalen Existenz gebannt bleibt und die

Digitized by Google

Interessen derselben als wieder Macht über sich gewinnend fühlen muß, steht es im Gegensatz zum Tragischen, weil hier das Immanente vom Transzendenten überwunden wird wie dort das Transzendente vom Immanenten. So steht denn auch der elegische Humor mitten inne zwischen dem immanenten und transzendenten Humor, und repräsentiert gleichsam die Sehnsucht des ersteren nach dem Umschlag in den letzteren. Die Trauer über die Unlösbarkeit des Konflikts und über das Gebanntsein in die doch wieder liebgewordene Sphäre der Immanenz mischt sich mit der Hoffnung auf die Erlösung aus derselben durch den dereinstigen Tod und mit dem Gefühl von der relativen Gleichgültigkeit des eigenen Lebens oder Nichtlebens, des früher oder später Sterbens und des gesamten Inhalts des eigenen Lebensschicksals im Lichte der Vergänglichkeit des Immanenten. In dieser elegischen Stimmung gewinnt der Mensch auch in den Augen der andern die in der frischen Trauer mißgönnte Freiheit zurück, das eigene Lebensschicksal in humoristische Beleuchtung zu rücken und die Eitelkeit und logische Absurdität derselben Bestrebungen komisch aufzulösen, in deren Scheitern er doch immer noch sich bewußt bleibt, den eigentlichen Inhalt seines Lebens eingebüßt zu haben. Dieser elegische Humor ist nur dann echt, wenn er frei ist von jedem, auch dem leisesten Anflug von Bitterkeit, und er bewährt seine Echtheit darin, daß er die sanfte Milde der Beurteilung von dem eigenen Leben auf dasjenige der andern ausdehnt und dadurch zur duldsamen Nachsicht führt. Wie die Erschütterung zur milden Rührung, so ist auch das spöttische Verlachen hier abgedämpft zum sanften Lächeln über die der Menschennatur unabwendlich anhaftenden und immer neu in Konflikte verstrickenden Schwächen und Irrtümer; „des Lächeln mit der Träne im Auge" findet recht eigentlich auf den elegischen Humor seine Anwendung.

Das elegisch Humoristische würde wegen seiner Verwandtschaft zum tragisch Humoristischen die höchste Form des immanent Humoristischen sein, wenn es nicht gar zu abgedämpfte Töne, gar zu verblaßte Farben zeigte, so daß namentlich der komische Bestandteil dabei viel zu abgeschwächt und verwässert erscheint, um auch nur annähernd die Wirkung entfalten zu können, zu der er im Humoristischen berufen ist. Läßt man aber einmal das Übergewicht des Rührenden und die Beschränkung des Komischen auf einen leichten Anhauch gelten, dann ist unzweifelhaft das elegisch Humoristische die höchste Form des rührend Humoristischen. Der in immanenter Sphäre verbleibende Humor erzielt seine höchsten Erfolge, wenn er das komisch Humoristische mit dem wehmütig Humoristischen mengt oder abwechseln läßt, und dabei eine so glückliche Mischung trifft, daß das Übergewicht des Komischen im ersteren und das Übergewicht des Rührenden im letzteren sich im Gesamteindruck zum ungefähren Gleichgewicht beider Seiten ausgleichen.

Dabei kehrt sich das Verhältnis zwischen Komischem und Rührendem in einer gewissen Hinsicht um. Beim empfindsamen Humor und seinen Übergängen in die schwächer gebrochenen Formen des reflektierenden Humors vertritt nämlich die rührende Lösung mit ihrer liebevollen und bewundernden Versenkung in die Macht und Herrlichkeit der Idee auch im Unscheinbarsten und Unbedeutendsten den optimistischen Bestandteil des

Digitized by Google

Humors, die komische Beleuchtung aber mit ihrer zersetzenden und auflösenden Lauge den pessimistischen Bestandteil des Humors. Bei der Mischung oder Abwechselung des komisch humoristischen und elegischen Humors hingegen pflegt der erstere naiv und lustig zu sein, also die optimistische Seite eines frohgelaunten Behagens und harmloser Lebensfreudigkeit zu repräsentieren; der letztere hingegen zeigt eine wehmütige Resignation, die in ihrem Durchdrungensein von der Vergänglichkeit und Eitelkeit alles Immanenten kaum noch anders als pessimistisch genannt werden kann. Diese Umkehrung entspringt daraus, daß die naive Hingebung an die Ziele und an die Führung der immanenten Idee beim empfindsamen Humor auf seiten des Rührenden, bei der Mischung des komisch und elegisch Humoristischen auf seiten des komisch Humoristischen liegt, während die auflösende Reflexion mit mehr oder minder pessimistischem Ergebnis bei dem ersteren auf seiten des Komischen, bei der letzteren auf seiten des elegisch Humoristischen ist. In beiden Fällen ist also der naive Bestandteil optimistisch, der reflektierende pessimistisch gefärbt; der erstere, weil er sich kritiklos der immanenten Teleologie anvertraut und in freudiger Zuversicht von derselben getragen fühlt, der letztere, weil er die bloße Relativität der Bedeutung des Immanenten und die schließliche Negativität der ganzen immanenten Teleologie ahnt.

Der bloße Optimismus ist zum Humor ebenso unfähig wie der bloße Pessimismus, es bedarf immer der Mischung beider; wer die widerspruchslose Möglichkeit und tatsächliche Wahrheit einer solchen Mischung bestreitet, der muß auch das Humoristische als ein in sich widerspruchsvolles oder doch tatsächlich unwahres Degenerationsprodukt der Kunst und des Lebens verurteilen. Wenn es zwar überall der teleologische Optimismus und der eudämonologische Pessimismus ist, die sich im Humoristischen ästhetisch vermählt darstellen, so ist es doch in den niederen Formen des Humoristischen der empirische Pessimismus, in der höchsten Form des transzendent Humoristischen der metaphysische Pessimismus, der mit dem teleologischen Optimismus zusammentritt, und die Übergangsformen des immanent Humoristischen zum transzendent Humoristischen zeigen einen um so höheren ästhetischen Wert, je mehr der empirische Pessimismus seinen Gesichtskreis erweitert und zum metaphysischen hinstrebt. Im lustigen Humor, wie auch im rührenden, soweit er rein immanent bleibt, siegt der teleologische Optimismus über den bloß empirischen Pessimismus und über allen unwahren, d. h. abstrakt idealistischen Pessimismus, wie es sein logisches Recht ist; im satirisch bittern und elegischen Humor ist es bereits die Ahnung von der Unzulänglichkeit dieses Sieges und das Hinstreben nach dem metaphysischen Pessimismus, was die Befriedigung an den immanenten Lösungen in Frage stellt und die Sehnsucht nach einem Höheren weckt, ohne sie zu stillen. Seine wirkliche Überwindung durch den metaphysischen Pessimismus findet der teleologische Optimismus erst im transzendent Humoristischen; hier spielt aber auch der empirische Pessimismus gar keine Rolle mehr, sondern liegt weit hinter ihm im wesenlosen Scheine des überwundenen Gemeinen.

Wer schlechthin unfähig ist, den empirischen Pessimismus hinter sich zu lassen, sondern für immer in demselben befangen bleibt, der schließt sich da-

Digitized by Google

mit von der Erhebung in das Reich des Humoristischen für immer aus, sowohl von demjenigen des immanent Humoristischen, wo derselbe durch den teleologischen Optimismus, als von demjenigen des transzendent Humoristischen, wo beide von dem metaphysischen Pessimismus überwunden werden. Wer den empirischen Pessimismus zwar dem metaphysischen aufzuopfern bereit ist, aber sich sträubt, denselben vorher und abgesehen von allem metaphysischen Pessimismus schon durch den teleologischen Optimismus überwinden zu lassen, der ist zwar prinzipiell zum Eintritt in das transzendent Humoristische, aber nicht zu demjenigen in das immanent Humoristische befähigt; da aber ersteres praktisch nur selten und in mehr punktueller Konzentration vorkommt und wesentlich dazu dient, das universell Humoristische herbeizuführen und zu krönen, so bleibt einem solchen das Gebiet des Humoristischen als Ganzen wesentlich verschlossen. Dabei ist natürlich nicht von der reflexionsmäßigen Beherrschung oder Bekämpfung philosophischer Theorien, sondern von einer intuitiven Anerkennung oder Ablehnung der diesen philosophischen Lehren zugrunde liegenden Auffassungsweisen der Welt die Rede.

g) Das Tragikomische

Das transzendent Humoristische ist der höchste Gipfel des Schönen, weil es das Mikrokosmische des Tragischen mit dem Mikrokosmischen des Komischen vereinigt und darum die am meisten mikrokosmische Gestalt des Schönen ist. Was bei dem Komischen nur intellektuelle Perspektive auf die weitere Entfaltung des komischen Prozesses und die fortschreitende Auflösung aller scheinbaren Positivität der immanenten Idee ist, was bei dem Tragischen nur voreilige mikrokosmische Gemütsantizipation der makrokosmischen Eschatologie in einer wohl erklärlichen und entschuldbaren, aber doch universell unfruchtbaren und praktisch bedauerlichen verfrühten Anwendung auf einen Einzelfall ist, das wird in dem transzendent Humoristischen zur Einheit von intellektueller und gemütlicher Weltüberwindung, von antizipiertem Einzelfall und Zukunftsperspektive.

Die Heiterkeit des Komischen hat sich hier abgedämpft bis zu jener idealen Heiterkeit der ästhetischen Auffassung, welche über aller Realität schwebt, weil sie das Verdikt der Scheinhaftigkeit über dieselbe gesprochen hat; diese ideale Heiterkeit ist selbst schon Ernst, und steht in einem Gegensatz nur noch zu dem Ernst der Befangenheit in der Sphäre der Immanenz, nicht mehr zu dem Ernst des höchsten Idealismus der Auffassung, mit dem sie vielmehr zusammenfällt. Dieser Ernst aber ist das Tragische; diejenige Herbheit desselben, durch welche er der Verschmelzung mit jener idealen Heiterkeit des Komischen zu widerstreben scheint, haftet nur seinen Geburtswehen, der tragischen Erschütterung an, aber nicht dem ausgereiften, seiner selbst gewiß gewordenen Tragischen. Der Ernst, der diesem letzteren noch verbleibt, ist nichts als die überirdische Verklärung des von der Welt und *ihrem* Ernste losgerungenen Geistes, d. h. die transzendente Geistesfreiheit selbst, welche mit der idealen Heiterkeit des weltüberhobenen Bewußtseins, d. h. mit der Stimmung des höchsten Komischen eins und dasselbe

Digitized by Google

ist. Die Stimmung des höchsten Komischen und des Tragischen ist dieselbe, nur ihre Herkunft und ihre Äußerungsweise ist verschieden; deshalb sind sie auf das beste geeignet zu einem einheitlichen Tragikomischen oder Komitragischen zu verschmelzen und in dieser Einheit einander zu einer vollständigeren Totalität zu ergänzen.

Nicht der in sich ganze, weil geflissentlich auf die Sphäre der Immanenz sich beschränkende immanente Humor fordert die Erhebung zum transzendenten Humor, wohl aber der in sich gebrochene oder sich aus sich hinaus sehnende immanente Humor; dieser aber findet tatsächlich im transzendenten Humor seine höhere Potenz und seinen ästhetischen Abschluß. Für den Humor in der tiefsten Trauer ist dies bereits gezeigt; es gilt ebenso für den gebrochenen Humor, sofern noch ein hinreichender gesunder Fond hinter demselben steckt, um bei der Verwickelung in einen wirklich großen, erhabenen und doch unlöslichen Konflikt der tragischen Erhebung fähig zu sein. Dann fällt es der humoristischen Person auf einmal wie Schuppen von den Augen und läßt sie erkennen, mit welchen Kleinlichkeiten sie sich geplagt und mit welchen Erbärmlichkeiten sie sich unnütz herumgeschlagen hat; die dem Nichtigen fälschlich beigemessene Wichtigkeit vergeht vor dem wahrhaft schweren Konflikt, und die im bisherigen Leben gewonnene Virtuosität im humoristischen Wechsel des Gesichtspunktes zwischen Verstand und Gemüt wird nun auf den tragischen Konflikt selbst angewendet. Dasselbe irdische Getriebe, das einerseits als tragisch zermalmendes und tragisch erhebendes Schicksal gefühlt wird, wird andererseits als Selbst-reductio ad absurdum des Unlogischen angeschaut; wie aber die tragische Erhebung sich nicht nur von diesem bestimmten Wollen, sondern von dem Willen zum Leben schlechthin als von einer Verirrung der metaphysischen Potenz abkehrt, so ist es auch nicht mehr dieses oder jenes Wollen mit bestimmtem, zufällig relativ unlogischem Inhalt, sondern das Wollen schlechthin als ein seinem Wesen nach Unlogisches, dessen Selbst-reductio ad absurdum in einem mikrokosmischen Einzelfall angeschaut wird.

Wenn das Rührende zwischen der inneren und äußeren Katastrophe der letzte Rückblick des tragischen Helden auf die Erscheinungswelt im Lichte des errungenen tragischen Bewußtseins, die letzte Abrechnung mit den irdischen Interessen, der Abschied auf der Schwelle ist, so ist das transzendent Humoristische das kopfschüttelnde Lächeln des freigewordenen Geistes, mit welchem er bei seiner bereits angetretenen Himmelfahrt die kleiner und kleiner werdende Erscheinungswelt wie etwas seine Person zwar nichts mehr Angehendes aber doch sehr Wunderliches anschaut. In der transzendierenden Erhebung findet der Wille endlich das, was er in der Welt vergebens suchte: endgültige *Befriedigung*, aber nicht als positive Glückseligkeit, wie er auf seiner Weltwanderung töricht träumte, sondern als rein privativen *Frieden*.

Ob er die Kontrastlust des so durch Resignation im Untergange errungenen Friedens mit nach innen gekehrtem Blicke genießt, oder ob er den Kontrast durch den Blick nach außen auf die Absurdität der endlich überwundenen Erscheinungswelt in seinen Farben aufzufrischen und zu steigern sucht, das wird von den Voraussetzungen sowohl des individuellen Charak-

Digitized by Google

ters als auch des besonderen Weges, auf welchem derselbe zur Willensverneinung gelangt ist, abhängen. Wenn eine komische oder humoristische Person in einen tragischen Konflikt gerät und in demselben untergeht, oder durch einen nächststehenden Freund an einem solchen Konflikte und seinem tragischen Ausgang sympathisch beteiligt wird, so wird sie selten ihren Gewohnheiten, Neigungen und Fertigkeiten so untreu werden, daß sie in dieser Verwickelung aufhörte, die humoristische Beleuchtung spielen zu lassen, die dann in diesem Falle, wenn die Figur nicht gänzlich hinter den Forderungen der Situation zurückbleibt, transzendent humoristisch ausfallen muß. Wenn dagegen eine ernste Figur, die weder Anlage noch Übung noch Neigung zur Entfaltung von Humor besitzt, zum tragischen Helden wird, so ist kaum anzunehmen, daß bei ihrer tragischen Erhebung die Neigung zum Humor sich plötzlich einstellen sollte. Unmöglich ist der Fall zwar nicht, doch müßte er in einer Dichtung sehr fein motiviert sein, um glaubhaft zu werden. Für den Humor, wenn die tragische Situation eintritt, ist gleichsam die Zwangslage gegeben, zum Tragikomischen zu führen; aber für den tragischen Helden ist ohne weiteres keine Nötigung ersichtlich, welche ihn bei der Katastrophe auf einmal zum Humoristen machen müßte.

Das Komische kann durch die Situation sehr leicht zum Tragikomischen, aber nicht ebenso das Tragische zum Komitragischen werden; wenn die tragische Erhebung gar nicht objektiv im tragischen Helden, sondern nur subjektiv im Zuschauer zustande kommt, so ist sogar jede Möglichkeit des Komitragischen ausgeschlossen, weil der Held gar nicht zu der erforderlichen Geistesfreiheit gelangt, um den Übergang vom Ernst des erhabenen Konflikts zur idealen Heiterkeit des Komischen zu vollziehen. Aber auch im andern Falle darf die tragische Stimmung mit ihrer Versenkung in sich selbst als eine in sich geschlossene gelten, welche, subjektiv genommen, weniger als diejenige irgendeiner andern Modifikation des Schönen einer Ergänzung bedürftig ist. Das Tragische ist als die höchste der einseitigen Modifikationen zugleich die in sich vollständigste und abgeschlossenste und darum sogar objektiv genommen die am wenigsten ergänzungsbedürftige; sofern sie aber doch noch einseitig und objektiv ergänzungsbedürftig ist, kommt dies in der tragischen Stimmung subjektiv nicht unmittelbar zum Bewußtsein. Dies ist der Grund, weshalb man von einem Komitragischen gar nicht spricht, sondern immer nur von einem Tragikomischen. Dennoch ist dieses erstere auch nicht ganz zu verwerfen. Wie im komisch Humoristischen (z. B. des Aristophanes) oft eine unverkennbar tragische Stimmung zugrunde liegt, obwohl die tragische Situation, an welche sie sich knüpft, mehr als Hintergrund der Handlung angedeutet, als direkt ausgeführt ist, so kann auch im Tragischen oft ein leiser komischer Zug an rechter Stelle und in rechter Weise angebracht von ungeheurer Wirkung sein und die tragische Wirkung in unvermutetem Grade verstärken. Freilich gehört dazu von seiten des Künstlers eine ganz außerordentliche Geistesfreiheit und Kühnheit in Verbindung mit sicherster Beherrschung der Kunstmittel, und man darf sich deshalb nicht wundern, daß dieser Versuch nur selten gewagt wird, und daß das Wagnis in vielen Fällen mißglückt. Aber was die Kunst zu wagen scheut, das wagt desto häufiger die Geschichte, und manchmal mit ganz frappanter Wirkung, sogar in

Digitized by Google

bezug auf eine Kombination des Tragischen und unbewußt Komischen*). Daß die ganze Geschichte der Menschheit und der gesamte Weltprozeß ästhetisch betrachtet eine Tragikomödie im höchsten und tiefsten Sinne des Worts ist, braucht hier nicht mehr erörtert zu werden, weil dies eben die Voraussetzung für den mikrokosmischen Charakter des Tragischen und Komischen und damit für den ästhetischen Wert beider war.

Die Gefahr der Verirrung liegt bei dem Tragikomischen darin, daß an Stelle des Tragischen das kalt Gräßliche oder auch das Grauenhafte gesetzt wird; es entsteht dann die unästhetische Abart des grausig Humoristischen, welche von seiten der deutschen Romantiker (an der Spitze E. T. A. Hoffmann) eifrige Pflege gefunden hat. Es versteht sich von selbst, daß das grausig Humoristische nur da unästhetisch häßlich ist, wo es sich als ein selbständig Schönes darbietet, daß es dagegen als Mittel des charakteristisch Schönen in einem umfassenderen Kunstwerk sehr wohl ästhetisch gerechtfertigt sein kann.

h) Das universell Humoristische

Wie die tragische Wirkung nur eine mehr oder minder punktuell zusammengedrängte sein kann, so auch die tragikomische. Ist das Schöne selbst ein eng umrahmtes, dicht zusammengedrängtes von geringem zeitlichem Umfang, so kann die Punktualität der tragikomischen Wirkung immerhin breit genug sein, um sich annähernd mit dem ganzen Schönen zu decken; ist dagegen das Schöne in eine längere Handlung ausgebreitet, so kann die tragikomische Wirkung sich erst bei der tragischen Katastrophe entfalten. Das tragische Element in dieser tragikomischen Schlußwirkung wird durch die tragische Spannung des unversöhnlichen Konflikts als eine je länger desto dringender werdende Erwartung vorbereitet; das komische Element an derselben bedarf aber ebenfalls der Vorbereitung, da sein völlig unvorbereitetes und darum ganz unerwartetes Einsetzen auf dem Höhepunkt einer einseitig ernsten tragischen Handlung in der Regel als ein unmotivierter Mißklang stören würde. Da aber keine eigentlich komische Handlung vorliegt, kann die Vorbereitung auf den Eintritt der komischen Beleuchtung am Schluß nicht nach Analogie der Komödie vorbereitet werden; denn eine solche Vorbereitung würde den harmlos heiteren Ausgang fordern und keinen Übergang zu einer tragischen Katastrophe gestatten. Die Vorbereitung zu dem komischen Bestandteil im tragikomischen Schluß kann deshalb nur darin bestehen, daß die ernste Vorbereitung des tragischen Bestandteils doch während des ganzen Laufes der Handlung schon eine mehr oder minder humoristische Färbung erhält; da nun aber dieser vorbereitende Humor nicht schon transzendenter Art sein kann, so muß er immanenter Art sein. Hier zeigt sich, daß bei umfassenderen Kunstwerken das transzendent Humori-

*) Man denke z. B. an die Hinrichtung der Königin Maria Stuart, bei welcher der Henker das abgeschlagene Haupt an dem blonden Haar aufheben will, aber nur die Perücke faßt, welche das graue Haar bedeckt. (Von Hans Herrig in einem Gedicht behandelt.)

Digitized by Google

stische nicht in seiner Isolierung vorkommen kann, sondern nur als die letzte Krönung und der Abschluß des immanent Humoristischen, welches das ganze Kunstwerk durchzieht; d. h. mit anderen Worten: das Tragikomische, welches das immanent Humoristische als seine Vorbereitung fordert, erweitert sich dadurch zum universell Humoristischen.

Das universell Humoristische schließt keine Gestalt des immanent Humoristischen von sich aus; wenn es auch diejenigen Formen begünstigt, welche mit der düsteren Vorahnung des tragischen Schicksals *harmonieren*, so gestattet es doch unter Umständen auch denjenigen ihren Platz, welche mit diesem von den Ereignissen voraufgeworfenen Schatten *kontrastieren*. Zu den ersteren Arten gehört der empfindsame, schwermütige, wehmütige, düstere, grübelnde, satirische und bittere Humor, zu den letzteren der naive, komische, pfiffige, lustige und ausgelassene Humor. Ob der Humor dem tragischen Helden selbst, oder nur einer oder mehreren Nebenpersonen anhaften kann, wird von dem Charakter des ersteren abhängen, sowie von den Verhältnissen, in denen er sich bewegt und von der Art der Handlungsführung. Es ist auch keineswegs ausgeschlossen, daß der tragische Held uns zunächst als eine Figur mit lustigem Humor entgegentritt, da ein solcher Humor sehr wohl mit heldenhaften Eigenschaften vereinbar ist; der Kontrast dessen, was der Held zuerst ist, und dessen, was durch den tragischen Konflikt aus ihm wird, müßte in diesem Falle am allerwirksamsten sein, weit mehr, als wenn bloß ein Begleiter des Helden den lustigen Humor vertritt. Bedingung ist dabei nur, daß der lustige Humor des Helden frei von Oberflächlichkeit ist, daß er sich von vornherein als ein der Vertiefung sehr wohl fähiger darstellt und dies durch gelegentliche humoristische Streiflichter von ernsterer und tieferer Lebensauffassung verrät. Es kann aber auch der tragische Held ebensowohl mit reflektierendem, selbst mit mehr oder minder gebrochenem, ja sogar mit krankhaftem Humor behaftet sein und in dem Durchgang durch den tragischen Konflikt die Gesundung, Läuterung und Veredelung desselben zum transzendenten Humor erringen. In diesem Falle kann der Kontrast des lustigen Humors durch eine Nebenperson vertreten sein, er kann aber auch fehlen. Endlich kann aber auch der universelle Humor des Dichters auf die Figur seines Helden konzentriert werden, so daß dessen Humor je nach Laune und Gelegenheit alle Formen des Humoristischen durchläuft und frei mit allen seinen Nüancen spielt, um schließlich seine humoristische Lebensleistung mit der Erhebung zum transzendenten Humor zu krönen.

Mag aber nun der Reichtum der Formen des Humoristischen auf eine Figur vereinigt, oder auf mehrere verteilt sein, oder mag der Dichter zur Abwechselung in eigener Person als universeller Humorist vor den Vorhang treten (wie beim humoristischen Epos und Roman) und seine humoristischen Einfälle zum Besten geben, immer umspannt das universell Humoristische die ganze Stufenleiter dieser Formen, wenn auch nicht in jedem einzelnen Kunstwerk von allen ohne Ausnahme Gebrauch gemacht wird. Nur eine unter diesen Formen darf keinenfalls fehlen, wenn die Bezeichnung des universell Humoristischen gerechtfertigt bleiben soll: das transzendent Humoristische oder Tragikomische; wo diese fehlt, haben wir es nicht

Digitized by Google

mehr mit universell Humoristischem, sondern nur noch mit immanent Humoristischem zu tun.

Das immanent Humoristische bleibt in die Enge des phänomenalen Daseins gebannt; es legt seinem Blick entweder willkürliche Beschränkungen auf, oder verfängt sich in dem Widerspruch des gebrochenen Humors oder erstirbt in der ungestillten Sehnsucht des elegischen Humors nach Überschreitung dieser Enge. Das transzendent Humoristische ist die ersehnte Überwindung, aber auf Kosten der Abkehr von aller Phänomenalität; es grüßt die Erde auf Nimmerwiedersehen und schwingt sich in Regionen empor, wo die sinnliche Anschauung und damit das Reich des Schönen aufhört. Man sieht wohl noch den Umschwung und Emporstieg, aber nicht mehr, wohin die Fahrt geht; das Jenseits ist ein bloß geahntes, kein geschautes, aber das Interesse am Diesseits ist doch über diesem Aufblick erloschen. Das immanent Humoristische kennt keine andere Heimat als das Diesseits und kann doch in ihm nicht recht heimisch werden, weil es eben die transzendente Bedeutung desselben ignoriert, in welcher allein sich seine Widersprüche lösen. Das transzendent Humoristische erfaßt dieses Jenseits, verkennt aber wiederum die Bedeutung des Diesseits als eines Mittels und einer Leiter zu jenem und tut dem Diesseits unrecht, indem es dasselbe in voreiliger Weise total negiert. Das universell Humoristische allein ist fähig, beiden ihr Recht widerfahren zu lassen, das Diesseits mit Liebe zu umfassen, weil es zum Jenseits führt, aber auch es erleichtert fahren zu lassen, wenn es im Einzelfall in unlösbare Konflikte verwickelt, und ihm doch noch im willigen Scheiden die Liebe zu bewahren, die es als Erlösungsmittel für das Ganze verdient.

Das universell Humoristische ist nicht nur die höchste Gestalt des Humoristischen und damit der Modifikationen des Schönen, sondern es ist auch zugleich die synthetische Einheit aller dieser Modifikationen, die es alle umspannt und ästhetisch verwertet. Wenn das immanent und das transzendent Humoristische nur je zwei von den konfliktthaltigen Modifikationen zur Einheit verknüpfen, so verbindet das universell Humoristische alle drei, und weist jedem von ihnen den Platz an, wo es teils in Verbindung mit den anderen, teils im Kontrast dieser Verbindungen untereinander zu einem Maximum ästhetischer Wirkung gelangt. Daß und wie das Erhabene und Anmutige in den einseitigen konfliktthaltigen Modifikationen zu aufgehobenen Momenten geworden sind, ist beim Rührenden, fein Komischen und Tragischen gezeigt worden; es ist somit selbstverständlich, daß auch sie mit diesen und durch diese in das universell Humoristische aufgenommen sind. Ja es bedarf nur geringer Überlegung, um zu erkennen, daß die Erhabenheit des Tragischen im Tragikomischen, die Anmut des Rührenden im rührend Humoristischen, und die Anmut des fein Komischen im komisch Humoristischen noch bedeutend erhöht sind. Es kann demnach keinem Zweifel unterliegen, daß das universell Humoristische ein „konkret Allgemeines" im Hegelschen Sinne dieses Ausdrucks, daß es zugleich die umfassendste und die höchste Gestalt des Schönen darstellt, in welcher alle vom Schönen durchlaufenen Modifikationen aufgehoben und mit erhöhtem ästhetischem Wert konserviert sind.

Digitized by Google

i) Das Verhältnis des universell Humoristischen zu den übrigen Modifikationen

Es wäre nun aber ganz irrtümlich, wenn man hieraus schließen wollte, daß eigentlich nur das universell Humoristische und nicht die anderen einseitigeren Modifikationen des Schönen ästhetische Pflege verdienen. Dem steht zunächst schon das entgegen, daß wie in allen Gebieten das Höchste auch das Seltenste ist, so auch das Vorkommen des universell Humoristischen im Naturschönen und geschichtlich Schönen ein sehr beschränktes und im Kunstschönen wesentlich auf eine Kunst, die Poesie, eingeengtes ist. In der untermenschlichen Natur ist das universell Humoristische gar nicht zu finden, da selbst die niederen Formen des immanent Humoristischen hier wesentlich nur durch leihendes Hineintragen von der ästhetischen Anschauung hervorgebracht werden (z. B. im Tierbild oder der Tierfabel). In lebenden menschlichen Persönlichkeiten findet man allerdings manchmal, wenn auch nur ganz ausnahmsweise die Entwickelung eines universellen Humors, aber nur ganz selten wird jemand Gelegenheit finden, auch wenn er einen solchen Humoristen kennt, denselben transzendenten Humor entfalten zu sehen; denn dazu gehört eben, daß entweder der Humorist selbst oder ein ihm Nächststehender in eine tragische Verwickelung gerät. Wenn aber der Humorist sich tragischer Stoffe und Vorgänge, die ihn nicht direkt oder indirekt reell angehen, bemächtigt, um sie in tragikomische Beleuchtung zu rücken, so wird er damit bereits zum Künstler, wenn auch nur in der Form des Improvisators. Die Geschichte ist allerdings eine Fundgrube des universell Humoristischen, aber doch nur für denjenigen, der das Rohmaterial derselben mit künstlerischem Blicke sichtet. Sie ist um so universeller humoristisch, aus je höherer Vogelperspektive man dieselbe betrachtet; damit aber ist schon gesagt, daß die mikrokosmische Geschlossenheit des ästhetischen Scheins in ihr sehr selten ist und mehr oder minder erst durch poetische Lizenz hineingelegt werden muß.

So ist es denn nirgends dringlicher als beim universell Humoristischen, daß die Kunst sich des höchsten Schönen bemächtige, um es in freiem ästhetischen Schein von mikrokosmischer Bedeutung und Geschlossenheit für die sinnliche Anschauung herauszustellen. Nun ist aber die Befähigung der Künste für die Darstellung des universell Humoristischen bedingt durch ihre Befähigung zur Darstellung des Komischen und Tragischen. Die Musik ist wesentlich auf das einfach Schöne, Erhabene, Anmutige und Rührende in ihren verschiedenen Gestalten beschränkt und reicht schon an das Komische und Tragische kaum heran, geschweige denn an das Humoristische; sie kann wohl Stimmungen ausdrücken, wie sie durch das Tragische und durch das Komische geweckt werden, aber sie kann kaum Stimmungen ausdrücken, wie sie durch das Tragikomische geweckt werden, weil dazu die Anschauung eines objektiv Tragikomischen unentbehrlich scheint. Am ehesten gelingt es ihr noch, den Ausdruck einer rührenden, traurigen oder wehmütigen Stimmung mit demjenigen einer neckischen Fröhlichkeit oder idealen Heiterkeit zu durchweben, oder den Ausdruck einer ausgelassenen Stimmung durch rührende Züge abzudämpfen und humoristisch zu färben, solange beides sich im Ge-

Digitized by Google

biete des naiv Humoristischen hält; dagegen ist ihr das Gebiet des reflektiert Humoristischen ebenso verschlossen wie dasjenige des gebrochenen Humors. Die bildende Kunst kann wohl noch die niederen Gestalten des immanent Humoristischen, insbesondere das unbewußt Humoristische, das naiv Humoristische, das Launige und lustig Humoristische darstellen, reicht aber mit ihren Darstellungsmitteln schon für das reflektiert Humoristische, geschweige denn für das transzendent Humoristische, nicht aus. Dasselbe gilt für die Mimik, wenn auch in geringerem Grade, weil dieselbe sowohl das Komische wie das Tragische in viel weiterem Umfange als die bildende Kunst beherrscht; aber gerade der reflektierte Humor und seine Erhebung zum spekulativen muß im eigentlichsten Sinne zu Worte kommen, d. h. sich im Inhalt der Rede kundgeben, um verständlich zu werden. Die Mimik kann deshalb wohl als ein wirksames Unterstützungsmittel der Dichtkunst bei der Darstellung des universell Humoristischen gelten, aber ohne Anschluß an die letztere würde sie sich vergeblich mit der selbständigen Darstellung desselben abmühen. Die Dichtkunst ist die einzige, welche sowohl die Krönung des universell Humoristischen im Tragikomischen als auch die wichtigsten Formen der Vorbereitung derselben durch reflektierenden Humor darzustellen vermag, und schon diese Beschränkung seiner Darstellbarkeit auf eine einzige Kunst kann davor warnen, die relative Bedeutung desselben im Dasein des Schönen zu überschätzen.

Aber auch innerhalb der Dichtkunst darf man diese Bedeutung nicht überschätzen. Je höher der ästhetische Wert einer Gestalt des Schönen ist, desto schwerer ist ihre vollendete Darstellung, und desto schwerer ist selbst für eine vollendete Darstellung desselben ein empfängliches und verständnisvolles Publikum zu finden. Wenn das weibliche Geschlecht mehr Geschmack am Rührenden zu finden weiß, weil es sich im engeren Kreise der vertrauteren immanenten Sphäre hält, wenn der Mann dagegen mehr zum Komischen und Tragischen hinneigt, so wird auch im Gebiete des Humoristischen das empfindsam Humoristische mehr dem weiblichen, das komisch Humoristische und Tragikomische mehr dem männlichen Geschmack entsprechen. Bekanntlich ist einem großen Teil des weiblichen Geschlechts die Empfänglichkeit für das Humoristische überhaupt versagt; diejenige für das transzendent und universell Humoristische wird man bei Frauen nur ausnahmsweise und auch bei Männern nicht allzu häufig finden.

Je höher der Künstler sich sein Ziel steckt, desto leichter wird er es ganz verfehlen, desto unvollkommener wird er es erreichen, wenn er es überhaupt erreicht. Die mannigfachen Abwege, welche den humoristischen Dichter von allen Seiten verlocken können, sind bereits erwähnt; aber auch wenn er sich vor allen hütet, bleibt es fraglich, ob seine vis comica ausreicht, um nicht schal zu werden, ob seine Expositionen der humoristischen Pointen nicht zu weitläufig ausfallen, als daß nicht der Vortrag oder die Lektüre langweilig würde, ob seine synthetische Kraft genügt, um nicht bloß eine Nebeneinanderstellung, sondern auch eine wirkliche Durchdringung und Verschmelzung des Rührenden, Komischen und Tragischen zu bewirken, ob es ihm gelingt, das annähernde Gleichgewicht zwischen den kombinierten

Digitized by Google

Bestandteilen herzustellen, und ob endlich seine Bemühungen um humoristische Wirkung ihn nicht zu Kompositionsfehlern im Gange und Tempo der Handlung verleiten. Gerade herausgesagt ist dies noch keinem Dichter gelungen. Es gibt wohl zahlreiche Anläufe zu universell humoristischen Dichtungen, aber keine einigermaßen vollendete Lösung dieser Aufgabe. Entweder sind es rührende, komische oder tragische Dichtungen mit humoristischer Beimischung und Färbung, was geliefert ist, oder es sind humoristische Dichtungen, welche in untergeordneten Gestalten des Humoristischen stecken bleiben, ohne zur Verwirklichung des universell Humoristischen durchzudringen, und dabei doch noch oft starke Anforderungen, sei es an die Geduld, sei es an die Anspruchslosigkeit der Leser stellen. Eine universell humoristische Dichtung, welche allen hier aufgestellten Ansprüchen nur einigermaßen genügte, ist noch ein frommer Wunsch, und wird es bei den ganz außerordentlichen und gehäuften Schwierigkeiten, welche seiner Erfüllung entgegenstehen, vielleicht noch lange, wo nicht immer, bleiben.

Diese rein äußerlichen, unsachlichen und persönlichen Erschwerungen der Auffassung und Produktion können natürlich nicht hindern, die prinzipielle ästhetische Überlegenheit des universell Humoristischen über alle anderen Gestalten des Schönen anzuerkennen, wohl aber können schon sie davor warnen, die tatsächliche ästhetische Bedeutung der letzteren im Vergleich zum ersteren zu unterschätzen, und sich einer einseitigen Pflege dessen zu widmen, wofür bisher die Kräfte der Höchstbegabten nicht ausgereicht haben. In noch höherem Maße aber deutet dahin die sachliche Schwierigkeit für den Dichter, geeignete Sujets, welche eine universell humoristische Behandlung ohne Widerspruch mit den Charakteren, der Handlung und den Zeitverhältnissen zulassen, aufzufinden oder zu erfinden. Soweit es ein Ausfindigmachen von vorhandenen Sujets aus dem Gebiete des geschichtlich oder kulturgeschichtlich Schönen betrifft, weist diese sachliche Schwierigkeit auf die vorher erwähnte Seltenheit des Vorkommens im geschichtlich Schönen in mikrokosmischer Abrundung als auf ihre Ursache hin; soweit es sich aber um das poetische Erfinden und Ersinnen handelt, deutet sie auf ganz andere Ursachen hinaus. Man findet im Bereich der vorhandenen Dichtwerke, ebenso wie in der Geschichte und Kulturgeschichte zahllose einseitig rührende Sujets gegen ein tragisches und zahllose immanent humoristische Sujets gegen ein universell humoristisches; man findet aber auch eine Menge von rein tragischen oder rein komischen Sujets gegen ein tragikomisches. Zu einem universell humoristischen Sujet gehört, daß dasselbe in einer Zeit spielt, wo universell humoristische Auffassung überhaupt schon kulturgeschichtlich herausgebildet war, also in einer ziemlich modernen Zeit; ferner, daß es seine Figuren aus einer Gesellschaftsschicht entlehnt, in welcher eine universell humoristische Weltanschauung sich entfalten konnte, also aus gebildeten und an Reflexion gewöhnten Kreisen. Weiterhin aber muß der Held der tragikomischen Handlung ohne Widerspruch mit dieser Handlung und ihren motivatorischen Voraussetzungen entweder selbst eine humoristische Persönlichkeit sein können, oder einer solchen freundschaftlich nahe stehen.

Die Seltenheit einer Vereinigung aller dieser Bedingungen macht es

Digitized by Google

begreiflich, daß in den objektiven Dichtungsgattungen, in welchen der Dichter hinter seinem Werk verschwindet, das universell Humoristische so unendlich schwer zu verwirklichen ist, und daß die nach seiner Verwirklichung strebenden Dichter es infolgedessen vorziehen, sich in eine mehr subjektive Dichtungsart zu flüchten, in welcher sie selbst als universelle Humoristen vor den Vorhang treten und ihre beleuchtenden Glossen vorbringen können. Die plastische Epik ist deshalb ganz ungeeignet für die Darstellung des universell Humoristischen, weil die Heroenzeit dasselbe noch nicht kannte, und weil die Objektivität der Darstellung in ihr gewahrt bleiben muß; das Drama ist nur dann prinzipiell dazu brauchbar, wenn es entweder ein modernes Sujet behandelt, oder aber den Zuschauer in ein Märchenreich der Phantasie mit mehr oder minder willkürlichen Voraussetzungen versetzt. Aber das realistische moderne Drama ist bis jetzt außerstande gewesen, die in der Sache liegenden Schwierigkeiten tatsächlich zu überwinden, so daß neben dem modernen humoristischen Roman eigentlich nur das romantische Drama und das romantische Epos als Formen für die Verwirklichung des universell Humoristischen übrigbleiben, in denen sich auch tatsächlich alle bisherigen Anläufe und Versuche dieser Art bewegt haben.

Nun ist es aber schließlich immer noch ein ganz äußerlicher (wenn auch nicht mehr unsachlicher) Gesichtspunkt, ob sich das Humoristische mit einem vorgefundenen oder frei erfundenen dichterischen Stoffe verträgt, d. h. widerspruchslos vereinigen läßt oder nicht. Es mag ja vorkommen, daß humoristische Dichter auf diese Weise arbeiten, daß sie einem ihnen gerade aufstoßenden oder einfallenden Stoffe die Modifikation des Humoristischen wie eine dem Stoffe gleichgültige Form überstülpen, und froh sind, wenn sich dabei keine merklichen Unzuträglichkeiten ergeben. Aber das gibt denn doch nur Fabrikware für den literarischen Markt, nicht ein humoristisch Schönes. Damit dieses entsteht, muß das Humoristische vom poetischen Stoffe nicht nur *geduldet*, sondern geradezu *gefordert* sein; es muß eine Form sein, in welche der poetische Inhalt sich selbst entfaltet, die er unwillkürlich und ungesucht aus sich hervortreibt. Ein Sujet, dem bloß durch die Laune des Dichters ein humoristisches Gewand umgeworfen ist, kann dieses Gewandes auch wieder entkleidet werden, ohne daß man etwas vermißt; ein Sujet, welches das Humoristische aus sich hervortreibt, kann in der Darstellung desselben nicht entkleidet werden, ohne daß es aufhört, es selbst zu sein. Zwischen den Sujets, welche eine humoristische Behandlung zwar widerspruchslos dulden, und solchen, welche sie unbedingt fordern, findet ein stufenweiser Übergang statt durch solche, die ihr in geringerem und höherem Grade entgegenkommen und zu derselben einladen. Sind schon diejenigen Sujets, welche eine universell humoristische Behandlung *dulden*, nicht allzu häufig, so sind solche, die sie *fordern*, noch viel seltener. Die rührenden und komischen Sujets fordern wohl in den meisten Fällen zu ihrer poetischen Vertiefung einen gewissen humoristischen Bestandteil, aber doch keinen universell humoristischen, sondern einen immanent humoristischen; die tragischen Sujets aber fordern in der größten Mehrzahl gar keine humoristische Ergänzung, da das Tragische als am wenigsten einseitige Modifikation am ehesten der Selbständigkeit fähig ist.

Digitized by Google

k) Die Modifikationen des Schönen im Verhältnis zur Idee und zum Ideal

Der dichterische Stoff oder das Sujet einer Dichtung ist nichts weiter als die gedrängte Umschreibung des idealen Inhalts in außerästhetischer Gestalt. Es kommt also darauf hinaus, daß die Modifikation des universell Humoristischen nur da am Platze ist, wo der ideale Inhalt sie verlangt und spontan aus sich hervortreibt. Dasselbe gilt aber für alle anderen Modifikationen, sowohl die einseitigen als die kombinierten, sowohl die konflikthaltigen als die konfliktlosen, und gilt ebenso für alle Konkretionsstufen des Schönen. Wenn wir also verhältnismäßig wenig Sujets finden, welche die universell humoristische Behandlung fordern, so läßt das darauf schließen, daß die Idee sich nur selten zu einem derartigen idealen Inhalt konkresziert, und sich meistens mit einer Konkretion begnügt, welche eine der ästhetisch minderwertigen Modifikationen als den ihr entsprechenden ästhetischen Schein hervorbringt.

Nun ist es aber klar, daß die Erörterung des relativen ästhetischen Wertes der Modifikationen des Schönen zunächst eine ganz abstrakte Bedeutung hat; in jedem konkreten Falle kommt es vor allen Dingen darauf an, daß der ästhetische Schein der ihm immanenten Idee adäquat ist. Wenn der ideale Gehalt eine einfach schöne Darstellung fordert, so ist der abstrakt genommen höhere Wert des Erhabenen oder Anmutigen keine Entschuldigung für den Künstler, wenn er anstatt eines einfach schönen ästhetischen Scheins einen erhabenen oder anmutigen produziert. Wenn der ideale Gehalt eine konfliktlose Modifikation des Schönen als adäquate Erscheinungsform verlangt, so gewinnt nicht etwa der ästhetische Wert des Kunstwerks, sondern er verliert, falls der Künstler sich durch den abstrakt genommen höheren Wert der konflikthaltigen Modifikationen verleiten läßt, eine solche an Stelle der ästhetisch gebotenen konfliktlosen zu setzen. Ganz ebenso würde der ästhetische Wert nicht erhöht, sondern verringert, wenn der ideale Gehalt eine rein rührende, rein komische oder rein tragische Darstellung fordert, und ihm statt dessen eine humoristische aufgezwungen wird, oder wenn er eine immanent humoristische fordert und ihm eine transzendent humoristische oder universell humoristische aufgenötigt wird. Es wäre das ein ähnlicher ästhetischer Mißgriff, als wenn einem idealen Gehalt, der einer der niederen Konkretionsstufen angehört, zur größeren Schönheit eine Darstellungsform angehängt würde, welche einer höheren Konkretionsstufe zukommt (z. B. einem passiv Zweckmäßigen als Inhalt eine aktiv zweckmäßige, lebendige Erscheinungsform).

Alles kommt zunächst darauf an, daß die konkrete Erscheinungsform *adäquate* Versinnlichung des konkreten idealen Gehalts sei, und auf jede selbständige ästhetische Geltung und Bedeutung verzichte. Erst wenn zwei verschiedene Ideen in *gleich* adäquater Darstellung versinnlicht sind, kommt die Frage zur Sprache, welche den höheren ästhetischen Wert habe; diese Frage aber wird lediglich dadurch entschieden, welche von beiden mikrokosmischer sei. Nun kann man ja wohl ganz im allgemeinen sagen, daß ein Schönes um so mikrokosmischer ist, auf je höherer Konkretionsstufe es

Digitized by Google

steht, und daß die konfliktthaltigen Modifikationen mikrokosmischer als die konfliktlosen und das rein Schöne seien, innerhalb der konfliktthaltigen aber wieder das Humoristische, und speziell das universell Humoristische am meisten mikrokosmisch sei; aber diese relative Wertschätzung ist selbst wieder nur eine ganz abstrakte und gilt bloß ceteris paribus. In concreto sind eben die cetera niemals gleich; der eine konkrete ideale Gehalt hat immer mehr ideale Bedeutung, ästhetisches Gewicht und mikrokosmischen Charakter als der andere, auch ganz unabhängig von der Modifikation, die er zu seiner Darstellung fordert. Da kommt es dann eben noch ganz darauf an, ob die höhere mikrokosmische Bedeutung der von ihm geforderten ästhetisch wertvolleren Modifikation nicht aufgewogen, beziehungsweise überwogen, wird durch eine geringere sonstige mikrokosmische Bedeutung. Dieser Fall tritt besonders häufig ein bei dem Rührenden, Komischen und immanent Humoristischen im Vergleich zum konfliktlos Erhabenen; er tritt aber auch ebenso leicht ein beim universell Humoristischen im Vergleich zum Tragischen.

Es wäre deshalb ganz verfehlt, zugunsten derjenigen Modifikationen, welche abstrakt betrachtet ästhetisch wertvoller sind, die minderwertigen zurücksetzen zu wollen, und die einseitige Pflege der höchsten von allen wäre selbst dann ungerechtfertigt, wenn sie nicht mit soviel äußeren Schwierigkeiten behaftet wäre. So wenig die Idee die niederen Konkretionsstufen vernachlässigt, nachdem oder weil sie die höchste erreicht hat, ebensowenig vernachlässigt sie die minderwertigen Modifikationen, nachdem sie die höchste prinzipiell erfaßt hat. Vielmehr liegt es in der Natur der Idee, sich auf allen Stufen gleichmäßig auszulegen und heimisch einzurichten, weil nur so das Maximum von Schönheit erzielt wird, wenn jede Gelegenheit, gleichviel auf welcher Stufe, beim Schopfe gefaßt und ausgenutzt wird. Das Reich des Schönen umspannt alle Stufen und Modifikationen, und in jede versenkt sich die Idee mit gleicher Hingebung. Für die Auffassung des Schönen aber hat diese Vielseitigkeit des Schönen den nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß es weit mehr genossen werden kann, weil die bei einseitiger Konzentration auf die höchste Stufe eintretende Ermüdung und Abstumpfung durch die mannigfache Abwechselung vermieden wird.

So kommt es denn auch für die Kunst nicht darauf an, bloß das individuell Schöne im freien ästhetischen Schein zu pflegen, sondern ebensowohl darauf, die niederen Konkretionsstufen sowohl in der ästhetischen Lebensgestaltung wie in der unfreien Kunst zu hegen und zu pflegen, unter den Künsten nicht bloß die zur Darstellung der höchsten und mannigfachsten Modifikationen fähige Dichtkunst, sondern auch die anderen, in ihrem Darstellungskreise mehr oder weniger beschränkten Künste mit gleicher Liebe zu kultivieren, und innerhalb jeder Einzelkunst immer von neuem den ganzen Umfang der von ihr beherrschten Modifikationen zu durchmessen; denn nur auf diesem Wege kommt die Tendenz der Idee nach allseitiger und möglichst erschöpfender Entfaltung auch im künstlerischen Gebiete des bewußten Geisteslebens zu ihrem Recht. Nicht jeder einzelne Künstler hat das ganze Bereich seiner Kunst zu durchschweifen nötig, so wenig wie jeder in allen Künsten zugleich tätig zu sein braucht; wohl aber haben die nacheinander und nebeneinander lebenden Künstler der Menschheit einander in der Erfüllung

Digitized by Google

der einen wie der anderen Aufgabe zu ergänzen, und die Idee sorgt schon dafür, daß dies geschieht, ganz unabhängig von den bewußten Absichten der unwillkürlich einander in die Hand arbeitenden Zeiten, Nationen und Individuen. Deshalb wäre es vermessen von der Ästhetik, für die Wahl eines darzustellenden idealen Gehalts einer bestimmten Zeit, Nation oder Künstlerindividualität Vorschriften machen zu wollen; denn nirgends ist das unbewußte Walten der Idee im künstlerischen Genius so zweifellos deutlich und zutage tretend als in der Konkreszenz des idealen Gehalts, der in dem genialen Schaffen des Künstlers seine Darstellung sucht und findet. Diese Wahl scheint ganz und gar der Willkür anheimgestellt, und ist es auch bei den nachahmenden Talenten, deren Arbeit für die Kunstgeschichte einen gleichgültigen Ballast bedeutet; sie ist es aber weniger als irgend etwas anderes im schöpferischen Prozeß des Genies, durch den allein die Kunst gefördert wird. Deshalb ist mit dem nach Darstellung verlangenden idealen Gehalt im Geiste des echten Künstlers als mit etwas schlechthin Gegebenem zu rechnen, ebensogut wie mit dem idealen Gehalt einer schönen Naturerscheinung. Die Betätigung der Ästhetik beginnt erst mit der Forderung, daß die Darstellung im ästhetischen Schein diesem aus höherer Sphäre gegebenen idealen Gehalt in jedem Falle voll und ganz angemessen sei; dazu gehört aber unter anderem auch das, daß die Darstellung diejenige Modifikation des Schönen oder diejenige Kombination verschiedener Modifikationen zeige, welche durch den idealen Gehalt gefordert ist. —

Wir haben oben (Kap. II) den ästhetischen Schein, sofern er *adäquate* Versinnlichung des ihm immanenten idealen Gehalts ist, als *Ideal* bezeichnet. Diese Übersicht der Konkretionsstufen des Schönen ließ erkennen, daß das Ideal nicht nur auf jeder Stufe zu finden ist, sondern daß es auch demselben unerläßlich ist, daß der ästhetische Schein keiner anderen Konkretionsstufe angehöre als der ideale Gehalt, den er versinnlichen soll; die Übersicht der Modifikationen läßt ebenso erkennen, daß das Ideal nicht nur in jeder Modifikation und Modifikationenkombination zu finden ist, sondern daß es auch demselben unerläßlich ist, daß der ästhetische Schein keiner anderen Modifikation oder Modifikationenkombination angehöre, als der ideale Gehalt es in jedem Einzelfall verlangt. Insoweit die konfliktlosen Modifikationen nicht bloß auf der höchsten Konkretionsstufe des mikrokosmisch Individuellen, sondern auch schon auf niederen Konkretionsstufen vorkommen können, und insofern selbst die konflikthaltigen Modifikationen, wie im Anfang dieses Kapitels gezeigt ist, zum Teil noch in die nächstniedere Konkretionsstufe hineinragen, kann auch das einer solchen Modifikation angehörige Ideal noch unterhalb des mikrokosmisch Individuellen stehen, z. B. beim Rührenden, Erhabenen oder Anmutigen bloß gattungsmäßiges Ideal, beim Graziösen bloß organisch lebendiges Ideal, beim Erhabenen sogar bloß passiv zweckmäßiges Ideal (wie bei großartigen Bauwerken) sein. Der Begriff des Ideals schließt also der Möglichkeit nach alle Konkretionsstufen und Modifikationen in sich, insofern er einer jeden derselben angehören kann; er schließt ferner der Möglichkeit nach alle diejenigen Verbindungen von Konkretionsstufen und Modifikationen in sich, welche sich als der beiderseitigen Natur nach zulässig herausgestellt haben; er

Digitized by Google

schließt endlich der Möglichkeit nach auch diejenigen Verbindungen von Modifikationen in sich, welche sich in Gestalt der kombinierten Modifikationen des Humoristischen als zulässig herausgestellt haben.

Aber in seiner Aktualität gehört das Ideal immer nur einer Konkretionsstufe und immer nur einer, sei es einfachen, sei es kombinierten Modifikation an, und kann ebensowenig als die synthetische Einheit aller Konkretionsstufen, wie als die synthetische Einheit aller Modifikationen definiert werden. Die aktuelle Einheit aller Konkretionsstufen ist das Individuelle, insofern in dieser höchsten Stufe alle niederen als aufgehobene Momente enthalten sind; die aktuelle Einheit aller Modifikationen ist das universell Humoristische, insofern in dieser höchsten Modifikation alle niederen als aufgehobene Momente enthalten sind. Der Begriff des Ideals deckt sich aber weder mit dem Begriff des Individuellen noch mit demjenigen des universell Humoristischen, wenngleich er der Möglichkeit nach beide in sich faßt; er ist deshalb nicht mit beiden zu identifizieren, weil er der Möglichkeit nach ebensowohl auch die anderen Konkretionsstufen und Modifikationen, und zwar nicht bloß als aufgehobene Momente in diesen beiden höchsten, sondern ebensogut auch als selbständige und isolierte Stufen und Modifikationen, unter sich befaßt. Es verhält sich mit der Stellung des Ideals zu den Konkretionsstufen und Modifikationen ganz ebenso wie mit seiner Stellung zu den verschiedenen Künsten, weshalb diese hier vorgreifend zur Erläuterung herangezogen werden mag. Der Möglichkeit nach umspannt das Ideal den ästhetischen Schein aller verschiedenen Künste, sowohl der Einzelkünste wie ihrer binären, ternären und quaternären Verbindungen; aber man kann darum noch nicht sagen, daß es aktuell genommen die synthetische Einheit der Künste sei. Die aktuelle synthetische Einheit der freien Künste ist vielmehr die Oper, und aus jener irrtümlichen Definition würde folgen, daß das Ideal mit der Oper identisch sei. Dies wäre aber eine absurde Behauptung; denn so gewiß das Ideal sich im Gebiete der Oper darstellen kann, ebenso gewiß kann es sich auch im Gebiete des Dramas, des Epos, der Lyrik, der Instrumentalmusik, der Malerei, der Plastik usw., darstellen. So wenig aber das Ideal aktuell genommen die synthetische Einheit der Künste oder der Konkretionsstufen sein kann, ebensowenig diejenige der Modifikationen, obwohl es der Möglichkeit nach alle diese Besonderungen des Schönen unter sich befaßt.

Eine solche irrige Ansicht, als ob das Ideal als synthetische Einheit der Modifikationen zu definieren wäre, mußte deshalb hier bekämpft werden, weil verschiedene Ästhetiker, auch solche mit unvollständiger Modifikationenlehre, zu einer derartigen dialektischen Ableitung des Ideals aus den Modifikationen hinneigen, und weil eine solche Ansicht zu dem Irrtum verleiten muß, als ob das Humoristische, speziell das universell Humoristische, die mit dem Ideal zusammenfallende, eigentlich ihm allein vollauf Genüge leistende, und deshalb zum mindesten am nächsten stehende Gestalt des Schönen wäre. Diese Ansicht würde aber eine durch nichts gerechtfertigte Überschätzung des Humoristischen in sich schließen.

*

Digitized by Google

VI. Die Stellung des Schönen im menschlichen Geistesleben und im Weltganzen

*

1. Schönheit und Bedürfnis

a) Die Schönheit als Luxus

Das Schöne dient keinem außer ihm liegenden Zweck, befriedigt also kein Bedürfnis außer einem etwaigen Schönheitsbedürfnis. Verstehen wir unter Bedürfnis im engeren Sinne bloß die Summe der realen Bedürfnisse, so steht das Schöne außerhalb des Bedürfnisses. Man kann leben auch ohne ästhetische Anregung und Befriedigung, und sogar sehr gut leben ohne diese, d. h. man kann sehr viel für sein sinnliches Behagen tun, ohne daß einem Schönes geboten wird, und ohne daß man auf das etwa dargebotene Schöne achtet. Sehr viele Leute leben in dieser Weise, obwohl sie aus sklavischem Nachahmungstrieb das Schöne aufsuchen und aus Eitelkeit behaupten, es genossen zu haben, während sie in der Tat das Schöne achtlos an sich vorüberziehen ließen, oder doch höchstens dessen sinnlichen Reizwirkungen in unästhetischer Verselbständigung bei sich Einlaß gewährten. Das Schöne gehört zu „des Lebens Überfluß", zum Luxus, und kommt deshalb erst an die Reihe, wenn der dringendste Bedarf gestillt ist. Das Schönheitsbedürfnis ist kein reales, sondern ein ideales Bedürfnis; das Schöne fügt den vorhandenen Mitteln zur Befriedigung der realen Lebensbedürfnisse nicht das geringste hinzu, und wo es doch so scheinen will, da wird immer das sinnlich Angenehme im Schönen mit dem Schönen selbst verwechselt. Das Schöne ist selbst nichts Reales, sondern ästhetischer, d. h. von der Realität abgelöster Schein, der einen idealen Gehalt durch sich hindurchscheinen läßt; deshalb kann es auch nur einem idealen Bedürfnis entgegenkommen, das sich mit Schein und idealem Gehalt begnügt und nach Realität kein Verlangen trägt.

Wann das reale Bedürfnis so weit befriedigt ist, um dem idealen Bedürfnis nach dem Luxus des Schönen Platz zu machen, das ist nicht allgemeingültig zu bestimmen, sondern von Gewohnheit und Entsagungsfähigkeit abhängig. Wenn der Pfahlbauer mit seinem Feuersteinmesser das unsäglich mühsame Werk vollbracht hat, aus einem Knochen, Geweih oder Ast ein Gerät zu schnitzen, so hat er damit zwar dem Bedürfnis nach dieſem Gerät genügt; aber sein Leben erscheint uns von unserem Gesichtspunkt aus so vielen Entbehrungen unterworfen, daß wir uns billig wundern, wie er Lust und Mut übrig behielt, Zeichnungen in das Gerät einzuritzen, anstatt seine Arbeitszeit und Arbeitskraft der Befriedigung anderweitiger dringender realer Bedürfnisse zuzuwenden. Wir können aus der Tatsache der eingeritzten Zeichnung nur schließen, daß sein ideales Bedürfnis nach ästhetischer Verzierung stärker war als seine realen Bedürfnisse nach Vermehrung der Gebrauchsgüter für sich und seine Familie. Ebenso wenn ein Volk oder Stamm so weit gelangt ist, daß ihm das Schöne wichtig

Digitized by Google

genug wird, um Künstler (z. B. Sänger und Spielleute) zu belohnen und dieselben ganz oder teilweise der Sorge um des Lebens Unterhalt zu entheben, so muß man daraus schließen, daß diesem Volk seine Lebenslage in bezug auf die Befriedigung der realen Bedürfnisse ausreichend schien, um sich den Luxus solcher arbeitsloser Existenzen in seiner Mitte gönnen zu können.

Solange die Mitglieder des Volkes oder Stammes sich in wesentlich gleicher Lebenslage befinden, und selbst die sozial Bevorzugten unter ihnen nur einen quantitativen Vorzug in Gebrauchsgütern, nicht einen qualitativen, genießen, kann man die Zuständigkeit des Volkes oder Stammes zur Beurteilung des Stärkeverhältnisses zwischen realem und idealem Bedürfnis gar nicht in Zweifel ziehen. Aus der Tatsache, daß überall im Völkerleben selbst in einer uns überaus dürftig scheinenden Lebenslage der Luxus von Arbeitsverwendung auf verzierendes und freies Schöne zutage tritt, erhellt zur Genüge, wie tief das ideale Bedürfnis nach Schönheit in der Menschennatur wurzelt. Insbesondere ist es die Muße nach der dem realen Bedürfnis gewidmeten Arbeit, in welcher das ideale Bedürfnis nach Schönheitsgenuß sich in den Vordergrund drängt; die Volksfeste aber sind es, wo es zum Gipfel ansteigt, und zwar in dem Festschmuck (Festkleidung, Festgerät, Festräumen), den Festspielen, Festtänzen und Festgesängen. Das ideale Bedürfnis nach einer religiösen Weihe solcher Volks- und Familienfeste geht Hand in Hand mit dem idealen Bedürfnis nach einer ästhetischen Verklärung derselben; beide steigern und fördern die Idealität der Geistesrichtung und dadurch einander im Gegensatz zu dem realen Bedürfnis des täglichen Lebens. Jeder Volksgenosse nimmt in gleichem Maße Anteil an den dargebotenen idealen Gütern; denn sein Bildungsgrad ist dem aller übrigen noch wesentlich gleich, ebenso wie seine Lebenslage.

Dies Verhältnis ändert sich bei steigender Kultur; wie überhaupt der Kulturfortschritt selbst nur durch die Entwickelung einer Aristokratie aus dem Schoße der Volksgenossenschaft möglich ist und nur von den Aristokratien getragen und gesteigert wird, so auch insbesondere der ästhetische Kulturfortschritt. Nur die besser Situierten haben so viel übrig, um die wachsenden Kosten für den Luxus des Schönen zu bestreiten, und der Genuß des von ihrem Überfluß bezahlten Schönen kommt in erster Reihe, wo nicht ausschließlich, ihnen selbst zugute. Nun ist es zwar außer Zweifel, daß sie selbst beurteilen können müssen, ob sie ihren Überfluß lieber auf Luxus in realen Annehmlichkeiten des Lebens oder auf den Luxus des Schönen verwenden wollen; aber es ist nicht außer Zweifel, ob die zurückgesetzte Masse des Volkes ihre Ansicht teilt, ob also die Gesamtmeinung des Volkes auch in diesem Falle so einhellig bleibt wie in den primitivsten Kulturzuständen. Wenn die Aristokratie der freien Bürger sich allein als Volk bezeichnet und die Masse der Sklaven vom „Volk“ ausschließt, wie im Altertum, so ist der Knoten nur durchhauen, nicht gelöst; dasselbe gilt, wenn ein Volk seinen Luxus des Schönen mit dem von unterworfenen Völkern, Provinzen oder Bundesgenossen herausgepreßten Tribut bezahlt (wie Athen und Rom), weil dabei die Meinung des herrschenden Volkes schwerlich mit derjenigen der tributären Völker im Einklang sein wird.

Digitized by Google

Solange die geknechtete Masse stumpfsinnig und urteilslos dahinlebt, kommt natürlich keine Meinungsverschiedenheit zutage, wohl aber, wenn das Bewußtsein ihrer zurückgesetzten Stellung und namentlich die Einsicht in ihr erwacht, daß es der Überschuß ihres Arbeitsertrages über ihren Genußgüteranteil ist, wovon die herrschende Aristokratie ihren Luxus, also auch den des Schönen bestreitet. Da richtet sich dann die Erbitterung der Masse weit leichter gegen den Luxus des Schönen als gegen den realen Komfort der Reichen; denn erstens ist ihr ideales Bedürfnis zu wenig entwickelt, um die ideale Befriedigung am Schönen verstehen zu können, und zweitens kommt der reale Luxus doch in höherem Maße dem Arbeitsverdienst der Masse zunutze als der ästhetische Luxus, welcher nur den eximierten Künstlern Verdienst gibt. Die Masse verzeiht deshalb weit eher den realen Luxus, für dessen Annehmlichkeit ihr das Verständnis näherliegt, als den Luxus des Schönen, den es für so unsinnig und überflüssig hält wie die ihm dienenden Künstler. Die Mißbilligung des ästhetischen Luxus wird um so schärfer, je drückender einerseits ihre Lebenslage von der Masse empfunden wird und je klarer und durchsichtiger die Herkunft der für den Kunstluxus verausgabten Gelder aus den Taschen der Darbenden zutage tritt. Daher macht der Tadel sich am schärfsten geltend in Zeiten sozialer Notlage, wo der Kontrast zwischen den dringend entbehrten Mitteln und ihrer vermeintlichen Verschwendung auf das Schöne der Masse am fühlbarsten wird, und bei der Verwendung von Staatsmitteln, deren Herkunft aus den Taschen der Steuerzahler zweifelloser ist als diejenige des Vermögens der Reichen aus „gestohlenen Arbeitslöhnen". Eine wohlfeile Sentimentalität und falsche Humanität verleitet viele Gebildete in solche Urteile der Masse einzustimmen, namentlich weiche weibliche Gemüter von starkem Mitleid und schwachem Schönheitssinn und mittellose Gebildete von entwickeltem Schönheitssinn, die aber über ihr Ausgeschlossensein von den höchsten ästhetischen Genüssen erbittert sind und lieber gleich das Kind mit dem Bade ausschütten möchten.

b) Der Schönheitsluxus aus eudämonistischem und aus evolutionistischem Gesichtspunkt

Nun kann ja ohne Zweifel ein Mißverhältnis zwischen dem Schönheitsluxus eines Volkes und seinen finanziellen Mitteln eintreten, wenn prachtliebende Fürsten eigenmächtig über diese Mittel verfügen können, oder wenn die herrschende Aristokratie sich in die Mode einer einseitigen Kunstliebhaberei verrannt hat, ohne ihrer praktischen sozialen Pflichten eingedenk zu bleiben. Solche Vorkommnisse werden aber immer zu den ganz besonderen, rasch vorübergehenden Ausnahmen gehören. Im ganzen kann man nur sagen, daß im modernen Leben für das Schöne ein viel zu kleiner Teil der Mittel der Nationen aufgewendet wird, nicht ein zu großer. Die Staaten sind durch die Zwangslage kostspieliger Kriegsrüstungen auch im Frieden verhindert, einen entsprechenden Teil ihrer Einnahmen der Kunstpflege zuzuwenden; diejenigen Aristokratien aber, welche die Mittel zu ausgiebigerer Kunstpflege besitzen, haben teils, wie die Grundaristokratie des Kontinents, nicht die rechte Gelegenheit zu derselben, teils, wie die neu

Digitized by Google

aufgeschossene Geldaristokratie, nicht die erforderliche Bildung. Die Aristokratie der Bildung hinwiederum ist zu sehr von Mitteln entblößt, um auch nur an den gemeinsamen Kunstgenüssen des Volkes den ihr zukommenden Anteil zu nehmen, geschweige denn um die Kunst durch Mäzenatentum aktiv fördern zu können. Das Auseinandergehen von Besitz und Bildung, Förderungsmitteln und Förderungslust ist der schlimmste Schaden unserer Zeit, der sich hoffentlich mildern wird, wenn die Geldaristokratie sich konsolidiert und in den Enkeln der Emporkömmlinge zu wahrer Bildung hindurchgerungen haben wird. Aber neben dieser besitzenden Aristokratie wird sich die besitzlose Aristokratie der Bildung immer mehr ausbreiten, welche nicht direkt fördernd eingreifen kann, wohl aber ihren Anteil an den ästhetischen Gütern des nationalen Lebens fordert, und zu diesem Anspruch innerlich auf das beste legitimiert ist. Hier haben die Staaten und Gemeinden helfend einzugreifen; ihre Aufgabe ist es, nicht bloß die bildende Kunst durch Museen, sondern auch die Musik durch wohlfeile Konzerte und Opernvorstellungen, und das Drama durch wohlfeile Aufführungen den Gebildeten allgemeiner zugänglich zu machen, beziehungsweise den durch künstlerische Bildung Legitimierten in ähnlicher Weise ermäßigte Preise zu gewähren oder zu erwirken, wie dies den Studenten gegenüber schon jetzt allgemein üblich ist. Vor allen Dingen darf der Betrieb öffentlicher Kunstanstalten nicht den Verführungen des freien Geschäfts ausgesetzt bleiben, unter denen er notwendig entarten und verkümmern muß, weil in der unbeschränkten Konkurrenz um die Gunst des großen Publikums immer das Gemeine, Schlechte, an reale Affekte und schlechte Leidenschaften Appellierende und den Geschmack Herabdrückende auf die Dauer den Sieg davontragen muß. Ebensogut wie Museen und Kunstschulen von Staaten und Gemeinden unterhalten werden, ebenso müssen es auch die Theater als staatliche und städtische Kunstpflegestätten, wobei es nicht mehr als billig ist, daß die Fremden höhere Eintrittspreise zu zahlen haben als diejenigen Bürger, welche ohnehin schon zur Erhaltung dieser Kunstinstitute beisteuern.

Gerade weil es auf dem Gebiete des öffentlichen Kunstwesens noch so viel zu reformieren gibt, werden die Mittel der Staaten und Gemeinden für den Luxus des Schönen demnächst bedeutend stärker als bisher in Anspruch genommen werden müssen, und da macht sich um so nachdrücklicher der Zweifel geltend, ob das gerechtfertigt ist in einer Zeit, wo die soziale Frage so dringend ihr Haupt erhebt und so unabsehbare Mittel zur Abstellung der schreiendsten Mißstände erheischt. Darf diesen so dringlichen philanthropischen Aufgaben unserer Zeit, diesen so lange verschobenen Abschlagszahlungen einer ausgleichenden Gerechtigkeit etwas abgeknapst werden, um es dem Luxus des Schönen zuzuwenden, solange noch die allerrealste Not des Armen nach Abhilfe schreit? Sollte dem Reichen Wohltätigkeit gegen notleidende Arme nicht näher liegen als Mäzenatentum? Sollte der Staat und die Gemeinden nicht besser tun, die Mittel, welche sie auf den Luxus des Schönen verwenden, den ärmsten und bedrücktesten Volksschichten in Form von Steuererleichterungen zufließen zu lassen?

Diese Bedenken sind unwiderleglich, solange man die Befriedigung der realen Bedürfnisse als den höchsten Zweck des Völkerlebens ansieht, hinter

Digitized by Google

dem alle idealen Bedürfnisse zurückstehen müssen; und vom rein eudämonistischen Standpunkt ist nicht abzusehen, wie man nachweisen wollte, daß die ästhetisch genußfähige Minderheit ein größeres Maß von Lust durch die Pflege der Kunst erreiche, als die niedere Masse durch die Entbehrung der darauf verwandten Mittel Unlust erleidet. Erst wenn man sich zu dem evolutionistischen Gesichtspunkt erhebt, daß der Kulturfortschritt, ganz abgesehen von dem durch ihn bewirkten Zuwachs an Lust oder Unlust, ein objektiver Zweck des Weltprozesses sei, erst dann kann man auch den Luxus des Schönen als ein wichtiges Moment des Kulturfortschritts rechtfertigen. Wollte man nämlich mit der Pflege des Schönen warten, bis die realen Bedürfnisse befriedigt sind, so würde man nie zu den ersten Anfängen derselben gelangen; denn mit jeder Verbesserung der Lebenslage eines Volkes wachsen seine realen Bedürfnisse, und zwar aus doppeltem Grunde: erstens, weil jede Besserung der Lebenslage eine gesteigerte Bevölkerungszunahme und damit einen gesteigerten Wettbewerb um die Existenzmittel der Nation zur Folge hat, und zweitens, weil jede Besserung der Lebenslage eine Steigerung der Ansprüche ans Leben und damit der realen Bedürfnisse des Volkes hervorruft. Die Grenze, wo die Not beginnt, ist ganz relativ und subjektiv, sobald man sie oberhalb der dürftigsten Ernährung zieht, und durch nichts wird diese subjektive Grenzlinie rascher nach oben verschoben als durch die Steigerung des Kulturfortschrittes selbst, der den Unterschied zwischen der Lebenslage der Masse und der Aristokratie erweitert und den Anlaß zum Neide steigert.

Die Masse muß immer Not leiden und darben an den Genüssen, welche sie als Privilegium der Aristokratie vor sich sieht; nur unter dieser Bedingung ist ein Kulturfortschritt und speziell ein Fortschritt in der Kunst möglich. Und wenn der Masse das evolutionistische Prinzip unverständlich ist, so muß sie sich damit trösten, daß ihr Darben ihren eigenen Enkeln zugute kommen wird, insofern diese berufen sein werden, den von der Aristokratie erworbenen Besitz an Schönem mehr oder weniger mitzugenießen. Je tiefer der Kulturzustand eines Volkes und je gleichmäßiger seine Bildung, desto unmittelbarer nehmen alle Volksglieder an dem vorhandenen Schönen Teil; je höher der Kulturzustand und je ungleichmäßiger die Bildung der verschiedenen Volksschichten ist, desto größer wird der Vorsprung der bevorzugten Schichten in der Produktion und dem Verständnis des Schönen. Aber wenn auch die niedere Masse immer weiter hinter den Vorgeschrittensten zurückbleibt, so wird doch auch ihr Verständnisniveau für das Schöne immer mehr gehoben, ebenso wie trotz aller Verschärfung des Notgefühls ihre materielle Lebenslage sich von Jahrhundert zu Jahrhundert beträchtlich verbessert. Die ästhetisch voranschreitende Minderheit zieht die Masse ganz unwillkürlich immer nach sich, wenn auch der Abstand sich mehr und mehr vergrößert.

Es ist Sache der Bildungsträger, ihre Bemühungen um die Hebung der ästhetischen Volkserziehung zu steigern, dem Volke die Teilnahme an den nationalen Kunstschätzen sowohl innerlich wie äußerlich immer mehr zu erleichtern und dessen naturgemäße Rückständigkeit hinter der Aristokratie tunlichst zu verringern. Diese Bemühungen erfordern aber natürlich pekuniäre Mittel, welche ebenfalls der möglichsten Besserung der materiellen

Digitized by Google

Lebenslage entzogen werden müssen. Diese Kosten der ästhetischen Volkserziehung und der populären Kunstaufführungen würden also zu den auf die direkte Pflege und Fortbildung der Kunst aufzuwendenden noch hinzutreten; in dem Maße als diese Aufwendungen sich mehrten, würden aber auch die Klagen über die Vergeudung von Mitteln auf den Luxus des Schönen sich mindern; denn es würde in dem Volke das Gefühl des Ausgeschlossenseins von den Kunst- und Naturgenüssen der Aristokratie aufhören und das halb verlorengegangene Verständnis wieder erwachen, daß der Mensch nicht von Brot allein lebt, d. h. daß es höhere Bedürfnisse als die realen gibt. Auch wo das Volk mit seinem Verständnis dem hohen Fluge der ästhetischen Bildung der vorgeschrittensten Zeitgenossen noch nicht zu folgen vermöchte, würde doch der Genuß des ihm verständlich gewordenen Schönen hinreichen, die Achtung vor dem Schönen überhaupt als vor etwas Hehrem und Heiligem wieder zu erwecken, und die Ahnung in ihm aufdämmern lassen, daß auch die ihm noch verschlossen gebliebenen Mysterien des Schönen einen nationalen Besitz repräsentieren, der wohl gewisse materielle Opfer des Volkes aufwiegen kann, und auf den das Volk als Ganzes stolz sein darf.

So wird sich die Einstimmigkeit des Volksurteils über den Wert der Pflege des Schönen, welche in primitiven Kulturzuständen vorhanden war, aber im Laufe des Kulturfortschritts verlorengegangen ist, annähernd wiederherstellen lassen, und die Gefahr einer Zerstörung des errungenen ästhetischen Niveaus durch die „inneren Vandalen", d. h. durch die praktisch-materialistischen Sozialeudämonisten, beschwören lassen. Dazu gehört allerdings ein vollständiger Bruch mit dem individualistischen Liberalismus und der von ihm beschützten Freiheit der ästhetischen Volksverführung und Geschmacksdepravation, wie sie auf dem Theater und im Tingeltangel, auf dem Leierkasten und in der Kolportageliteratur sich in schamloser Weise breitmacht. Denn eine positive ästhetische Volkserziehung kann nur da Frucht tragen, wo man mit einem noch unverdorbenen Geschmack zu tun hat, und sie muß machtlos erlahmen, wo sie ein Publikum vorfindet, welches durch das Rohe, Gemeine, Häßliche und außerästhetische Erregende überreizt und blasiert ist.

c) Das Mißverhältnis von materiellem und ästhetischem Luxus im Leben der modernen Aristokratie

Dem ästhetisch unerzogenen Volke einen Vorwurf daraus zu machen, wenn es nicht Lust hat, für die Kunstpflege und den Kunstgenuß anderer reale Entbehrungen zu tragen, dazu ist wohl niemand berechtigt, am wenigsten derjenige, der nicht einmal für seinen eigenen Kunstgenuß sich reale Entbehrungen aufzuerlegen gewillt ist. Wie können wir uns über den praktischen Materialismus und den Mangel an idealen Bestrebungen in der niederen Masse beklagen, wenn selbst die Aristokratie des Besitzes dieser Masse das abscheulichste Beispiel von praktischem Materialismus gibt? Was tun denn unsere „besseren Stände" für den Luxus des Schönen? Sie huldigen der Modenarrheit „stilvoller Einrichtungen" und talentlos klavier-

Digitized by Google

klimpernder Töchter; sie besuchen die neueste in die Mode gekommene Operette und kaufen zu Weihnachten den neuesten Roman eines in die Mode gekommenen Schriftstellers. Über den von der Mode auferlegten Zwang des „Mitmachens" pflegen sie nur da hinauszugehen, wo es sich um zerstreuende Abspannung durch höheren Blödsinn oder um außerästhetische Erregungen unter ästhetischer Maske handelt. Eine Pflege des Schönen aus rein ästhetischen Rücksichten gehört entschieden zu den Ausnahmen, und selbst solche Personen, die sich ihres Kunstsinns rühmen, werden, wenn sie durch pekuniäre Erwägungen vor die Wahl gestellt sind zwischen einem materiellen und einem ästhetischen Genuß, sich meistens für den ersteren entscheiden. Aller andere Luxus des Lebens, auch wenn er noch so unsinnig ist, pflegt im modernen Leben dem Luxus des Schönen vorangestellt zu werden, sei es, weil er mehr zum sinnlichen Behagen beiträgt, sei es, weil sich besser mit ihm prunken und prahlen läßt. Erst nachdem alle andern Luxusbedürfnisse befriedigt sind, fangen die meisten Leute an, den Überfluß ihrer Mittel, für den sie gar keine andere Verwendung mehr wissen, auf die Pflege des Schönen zu verwenden, und in der Regel doch noch aus dem Motiv, weil sie so noch nach einer andern Richtung hin prunken und prahlen können. Die Zumutung, für die Pflege des Schönen Opfer und Entbehrungen zu bringen, würde mit Entrüstung zurückgewiesen werden, es sei denn, daß es eine Mode betrifft, die man wohl oder übel mitmachen muß, um nicht als stillos oder ungebildet aufzufallen.

Diese Übelstände treten deshalb so kraß in der modernen Gesellschaft hervor, weil, wie schon oben bemerkt, die Aristokratien der Bildung und des Besitzes teilweise auseinanderfallen. Die erstere bringt wirklich Opfer für die Pflege des Schönen, die im Verhältnis zu ihren Einnahmen nicht unbedeutend sind, aber doch nicht ausreichen, um ihr den ihr innerlich gebührenden Anteil an dem nationalen Schönheitsbesitz zu sichern. Die letztere dagegen, d. h. die Aristokratie des Besitzes, gibt in materiellem Luxus, sinnlosem, äußerem Prunk, raffiniertem Komfort und schwelgerischem Wohlleben dem Mittelstande ein so schlechtes Beispiel, daß für diesen mehr Charakter dazu gehört, als die Menschen durchschnittlich besitzen, um nicht zunächst in diesem den oberen Zehntausend bis weit über seine Kräfte nachzueifern. Da ist es denn kein Wunder, daß bei diesem verkehrten Bemühen des Mittelstandes in Nachahmung des materiellen Luxus der Reichen ihm für ideale Bedürfnisse in der Regel nichts übrigbleibt. Die Aristokratie des Besitzes aber, die genug übrig hat, um nach der Befriedigung aller materiellen Luxusbedürfnisse auch für Kunstpflege noch etwas aufwenden zu können, weiß aus Mangel an ästhetischer Bildung das wahrhaft Schöne nicht von den Produkten eines verdorbenen Geschmacks zu unterscheiden, und indem sie die letzteren wegen außerästhetischer Reize sogar begünstigt, verführt sie die Künstler zur Produktion des besser verwertbaren Schlechten oder Mittelmäßigen und zerrt so das Niveau der zeitgenössischen Kunst auf die Stufe ihres eigenen rohen oder schlechten Geschmacks herab.

Dieser Prozeß vollzog sich sichtlich vor unsern Augen, und so gewiß das Prinzip der freien Konkurrenz unfähig ist, demselben Einhalt zu tun, so gewiß es ferner ein öffentliches nationales Interesse ist, daß ihm Einhalt

Digitized by Google

getan werde, so gewiß müssen die öffentlichen Vertretungskörper der Nation, denen die Pflege der idealen Interessen anvertraut ist, mehr als bisher Hand anlegen, um diesem Abwärtsgleiten zu steuern. Dazu gehört aber wiederum die Flüssigmachung öffentlicher Mittel, d. h. eine weitere Anspannung der Steuerkraft des Volkes, damit die Staaten und Gemeinden in den Stand gesetzt werden, den Künstlern ideale Aufgaben zu stellen und das ideale Streben derselben nach selbstgesteckten Zielen angemessen zu entlohnen. Zugleich aber müssen die Einsichtigen sich zusammentun, um durch Wort und Schrift dahin zu wirken, daß die private Pflege des Schönen durch Aufwendung eines verhältnismäßigen Teiles des Einkommens der Wohlhabenderen als eine nationale Ehrensache und kulturelle Verpflichtung anzusehen sei, der sich kein Bemittelter entziehen sollte, und dem jeder willig einen Teil seines materiellen Behagens opfern muß. Wo der einzelne seine ästhetische Bildung oder seine Mittel dieser Aufgabe nicht gewachsen fühlt, da ist die freie Vereinsbildung dazu berufen, einem solchen Mangel abzuhelfen; dies ist ein Gebiet, auf welchem der Zukunft noch viel zu tun bleibt, aber auch reiche Ernten erwachsen werden.

d) Die idealen Geistesrichtungen im Gegensatz zu den realen Bedürfnissen

In ihrem Gegensatz gegen das reale Bedürfnis steht die Schönheit mit der Wahrheit, Sittlichkeit und Religion auf gleichem Boden. Wie die Wahrheit um ihrer selbst willen gesucht werden will, und nicht im schielenden Hinblick auf den praktischen Nutzen, der aus ihr hervorgehen kann, wie die Sittlichkeit um ihrer selbst willen geübt sein will und nicht in der egoistischen Hoffnung auf Mehrung des eigenen Vorteils, wie die Religion um ihrer selbst willen gepflegt sein will und nicht um irdische oder himmlische Güter für den Frommen zu erringen, so will auch die Schönheit um ihrer selbst willen aufgesucht, gefördert und genossen sein, während die realen Güter immer nur als Mittel zum Zweck der Befriedigung realer Bedürfnisse erstrebt werden. Im ganzen ist man bei der Schönheit eher als bei der Wahrheit, Sittlichkeit und Religion bereit, diesen Gegensatz gegen das reale Bedürfnis anzuerkennen, aber doch nicht ohne vielfache Grenzüberschreitungen.

Beim unfreien Schönen, wo der ästhetische Schein an einer Realität haftet, die als solche von praktischer Bedeutung ist, entsteht die Tendenz zu solchen Grenzüberschreitungen hauptsächlich durch Verwechselung zwischen dem realen Zweck des realen Objekts und der idealen ästhetischen Bedeutung des ihm anhaftenden Scheins, welcher erst von dem Dinge abgezogen werden muß, um die ästhetische Bedeutung in ihrer Selbständigkeit zu erkennen. Beim freien Schönen entsteht die Tendenz zu Grenzüberschreitungen einerseits da, wo das sinnliche Element des Schönen sinnliche Reizwirkungen auslöst, die dem realen Bedürfnis entgegenkommen, andererseits da, wo der ideale Gehalt des Schönen, auch abgesehen von der Versinnlichung in ästhetischem Schein, eine reale Bedeutung hat. Deshalb muß immer von neuem betont werden, daß die Schönheit etwas zu allem realen Bedürfnis im Gegensatz Stehen-

Digitized by Google

des ist, das seine Selbständigkeit und ideale Selbstzwecklichkeit gegen alle Versuchungen zur Grenzüberschreitung behaupten muß, wenn es seine spezifisch ästhetische Bedeutung, Reinheit und Würde wahren will. Ein Schönes kann freilich zu realen Bedürfniszwecken benutzt werden (z. B. ein Marsch von Blechmusik zur Anfeuerung einer erschöpften Truppe); aber so ist es seinem ästhetischen Selbstzweck entfremdet und in den Dienst eines Zweckes gestellt, der nicht sein Zweck ist. Es wird ihm dann Gewalt angetan in demselben Sinne wie einer Bevölkerung, welche auf Requisition Proviant für eine kriegführende Truppe herbeischaffen muß und dazu vielleicht das zur Aussaat bestimmte Korn hergeben muß. Damit soll keineswegs gesagt werden, daß eine solche Vergewaltigung des Schönen eigentlich nicht vorkommen sollte; es darf nur nicht vergessen werden, daß das Schöne bei der Beschlagnahme durch reale Bedürfnisse seinem eigentlichen Wesen entfremdet, also aus rein ästhetischem Gesichtspunkt gemißbraucht wird, wenn auch dieser Mißbrauch noch so sehr durch die Not und den Zwang des realen Bedürfnisses entschuldigt und gerechtfertigt sein mag.

Innerhalb der Gruppe, welche ihrem Wesen nach nur idealen Bedürfnissen dient, steht nun aber wieder die Schönheit in einem Gegensatz zu Wahrheit, Sittlichkeit und Religiosität, insofern die letzteren außerästhetischen idealen Zwecken dienen, die im Vergleich zu der Idealität des ästhetischen Scheins selbst noch relativ real genannt werden können, wenn sie auch im Vergleich zu der Realität der sinnlichen Bedürfnisse und ihrer Befriedigungsmittel relativ ideal zu nennen sind. Die Stellung der Schönheit im geistigen Leben der Menschheit wird also wesentlich danach zu bemessen sein, welche Stellung sie zu den übrigen Gliedern der Gruppe einnimmt, die als Gruppe dem realen Bedürfnis entgegengesetzt ist und den Kreis des idealen geistigen Lebens umschließt.

2. Schönheit und Wahrheit

a) Schönheit und realistische Wahrheit

Bevor der Mensch im Leben handeln und wirken kann, muß er sich in der Welt orientieren; dies geschieht durch die Erkenntnis. Wir haben schon oben (S. 12—13, 17—25) den Unterschied des theoretischen und des ästhetischen Verhaltens zum Gegebenen erörtert; hier handelt es sich um den Unterschied der Ergebnisse aus beiden Verhaltungsweisen, der Wahrheit und der Schönheit. Den Ausgangspunkt hat das theoretische mit dem ästhetischen Verhalten gemein, nämlich die sinnliche Erscheinung als subjektiv gegebene; aber der Fortgang ist zunächst ein entgegengesetzter. Das Streben nach Wahrheit löst die sinnliche Scheinhaftigkeit der Erfahrung durch Reflexion auf, um vermittels der von ihr abstrahierten Begriffe zur Erkenntnis des objektiv Realen, des wahrhaft Wirklichen, des tatsächlich Existierenden und seiner Stoffe, Kräfte und Gesetze zu gelangen; das Streben nach Schönheit hingegen muß die sinnliche Scheinhaftigkeit, welche der objektiven Realität der unabhängig vom Subjekt existierenden Welt nicht entspricht, festhalten und die abstrakten Reflexionen und Begriffe des theo-

Digitized by Google

retischen Erkennens von sich fernhalten. Die Wahrheit ist erreicht, wenn der Bewußtseinsinhalt so durch Bearbeitung umgestaltet ist, daß er mit der objektiven Realität des bewußtseinstranszendenten Daseins übereinstimmt; diese Umbildung muß aber notwendig eine solche sein, bei welcher die ursprünglich gegebene Schönheit des Sinnenscheins verlorengeht, weil die objektiv-reale Außenwelt unmittelbar, d. h. abgesehen davon, daß sie Ursache der subjektiven Erscheinung werden kann, keine Schönheit besitzt, also auch ihr adäquates Nachbild im Bewußtsein keine Schönheit besitzen darf. Wie also das Streben nach Wahrheit von vornherein auf Schönheit, so muß umgekehrt auch das Streben nach Schönheit auf Wahrheit im Sinne der Übereinstimmung mit der objektiven Realität verzichten, und muß sich ganz in der Sphäre der subjektiven Erscheinung im Gegensatz zur Realität und unter Abstraktion von jeder transzendentalen Beziehung der Erscheinung auf irgendwelche Realität halten. Der ästhetische Schein ist als reiner Schein ein auf alle Wahrheit verzichtender, und als sinnlicher Schein ein der begrifflichen und reflexionsmäßigen Form der Wahrheit entgegengesetzter. Schönheit und Wahrheit stehen demnach sowohl inhaltlich wie formell in einem diametralen Gegensatz zueinander; die Schönheit kann nicht wahr und die Wahrheit kann nicht schön sein. Diese Gegensätzlichkeit bleibt in formeller Hinsicht für jede Art der Wahrheit in Geltung, während sie sich in inhaltlicher Hinsicht mit der näheren Bedeutung des Wortes Wahrheit modifiziert.

Dies ist der eigentliche realistische Sinn des Wortes Wahrheit, wie er für die beiden unteren Erkenntnisstufen der „Kunde" und „Wissenschaft"*) allein in Betracht kommt und für die empiristische Weltanschauung überhaupt der einzig mögliche ist. Allerdings setzt diese Wahrheit die Annahme eines Bewußtseinstranszendenten voraus; d. h. sie fußt auf dem transzendentalen Realismus und kann deshalb auch „transzendentalrealistische Wahrheit" heißen. Der subjektive oder transzendentale Idealismus, der jede Bewußtseinstranszendente leugnet oder ignoriert, dafür aber dem im Bewußtsein immanenten Wahrnehmungsschein als solchen „empirische Realität" beilegt, versteht unter Wahrheit des Kunstschönen die Übereinstimmung der künstlerischen Nachbildung mit dem Wahrnehmungsschein. Diese Wahrheit kann man im Gegensatz zu der transzendentalrealistischen die transzendentalidealistische oder immanentrealistische Wahrheit nennen; sie kann nicht dem Naturschönen, das ja der Wahrnehmungsschein selbst ist, sondern nur seiner Nachbildung im Kunstschönen zukommen und fällt mit dem zusammen, was man sonst die Naturtreue oder geschichtliche Treue des Kunstschönen nennt. Der naive Realismus endlich, der das bewußtseinstranszendente Ding an sich und den bewußtseinsimmanenten Wahrnehmungsschein identisch oder doch völlig gleich setzt, muß notwendig die transzendentalrealistische und immanentrealistische Wahrheit zu einer ohne Zusatz realistischen Wahrheit verschmelzen. Da alle philosophischen Laien mehr oder minder naivrealistisch denken, so ist auch unter realistischer Wahrheit des Schönen schlechthin fast immer diese Verschmelzung zu verstehen.

*) Vgl. „Gesammelte Studien und Aufsätze", S. 425—27, 449—51.

Digitized by Google

b) Schönheit und idealistische Wahrheit

Nun gibt es aber noch eine dritte Erkenntnisstufe, die Philosophie, und für jede wahrhaft philosophische, d. h. metaphysische Weltanschauung hat das Wort Wahrheit noch eine dritte, tiefere Bedeutung; wenn die ersten beiden nur auf der Übereinstimmung des subjektiven Bewußtseinsinhalts mit der objektiv-realen Erscheinungswelt und des Kunstschönen mit dem Wahrnehmungsinhalt beruhen, so diese zweite auf der Übereinstimmung desselben mit dem inneren Wesen und Grunde dieser Erscheinungswelt, welcher zugleich der Grund des subjektiven Bewußtseins sein muß. Diese zweite Art der Wahrheit kann im Gegensatz gegen die objektive Phänomenalität der ersteren als metaphysische Wahrheit bezeichnet werden; insofern aber das gemeinsame Wesen und der gemeinsame Grund der beiden Sphären des Daseins und Bewußtseins als der die Beschaffenheit beider bestimmende etwas Ideales sein muß, kann diese zweite Art der Wahrheit im Gegensatz zur ersten realistischen auch als idealistische Wahreit bezeichnet werden. Wie nur ein kurzsichtiger Erkenntnistrieb sich bei der Kunde des tatsächlich Gegebenen beruhigt, anstatt zur Wissenschaft von den in ihm wirksamen Kräften und Gesetzen vorzudringen, so kann auch nur ein kurzsichtiger Erkenntnistrieb sich bei dieser Wissenschaft beruhigen, anstatt zur philosophischen Erkenntnis von dem Wesen und Grunde dieser Kräfte und Gesetze weiterzustreben; d. h. der Erkenntnistrieb findet seine Beruhigung, und die Wahrheit ihren Abschluß erst in der metaphysischen idealistischen Wahrheit. So inhaltlich entgegengesetzt die Schönheit aller Wissenschaft mit ihrer realistischen Wahrheit ist, ebenso inhaltlich verwandt ist sie der Philosophie mit ihrer metaphysischen oder idealistischen Wahrheit.

In formeller Hinsicht bleibt freilich der Gegensatz zwischen der letzteren und der Schönheit bestehen, weil die metaphysische Wahrheit auch die Ideen nur durch Begriffe bezeichnen und durch Reflexion annähernd verdeutlichen kann; jeder Versuch einer Vermischung und Verschmelzung beider ist deshalb auch hier schlechterdings als eine Verirrung abzulehnen. In inhaltlicher Hinsicht dagegen mildert sich der Gegensatz zunächst zum bloßen Unterschied, und je tiefer die metaphysische Wahrheit gefaßt wird, desto unwesentlicher und gleichgültiger wird dieser noch bestehen bleibende Unterschied, während die Verwandtschaft immer mehr überwiegt. Die metaphysische Wahrheit ist nämlich hervorgegangen und bleibt dauernd gestützt auf die realistische, objektiv-phänomenale Wahrheit; die Übereinstimmung des Bewußtseinsinhalts des Erkennenden mit dem Wesen und Grund der Welt hat die Übereinstimmung mit der realen Welt der Individuation zum unverlierbaren Durchgangspunkt und Mittelglied und zur bleibenden Gewähr. Die Schönheit beruht ebenfalls auf Übereinstimmung des Bewußtseinsinhalts des Beschauers mit dem idealen Wesen und Grunde der Welt, aber sie schließt ihrer Natur nach jenen Durchgang durch die reale Welt der Individuation und die Übereinstimmung mit derselben aus, welche von der Wahrheit gefordert wird, und macht unmittelbar den Sprung von der subjektiven Erscheinung als solchen auf das ideale Wesen. Die idealistische

Digitized by Google

Wahrheit des Schönen entbehrt deshalb der Garantie einer jederzeit kontrollierbaren reflexionsmäßigen Vermittelung, wie die Philosophie sie von Rechts wegen haben muß, hat aber dafür die unmittelbare, faszinierende Überzeugungskraft voraus, welche allein die sinnliche Anschauung und niemals die schrittweise reflektierende Vermittelung besitzt.

Solange die reale Welt der Individuation als diejenige Sphäre gilt, auf die es bei der Wahrheit eigentlich ankommt, die Beziehung derselben auf ein ideales Wesen und einen metaphysischen Grund aber als ein hors d'oeuvre der Wahrheit angesehen wird, das mehr auf Rechnung der spielenden Phantasie als auf diejenige der systematisch abschließenden Vernunft kommt, solange muß der Unterschied zwischen Wahrheit und Schönheit als relativer Gegensatz bestehen bleiben. Sobald hingegen die metaphysische Wahrheit als gleichberechtigte oder gar höher berechtigte neben und über die wissenschaftliche Wahrheit tritt, mildert sich auch der Unterschied zwischen Wahrheit und Schönheit. In dem Maße endlich, als die philosophische Wahrheit darin gefunden wird, die objektiv-reale Erscheinungswelt als ein relativ gleichgültiges Mittel für die subjektiv-phänomenale Bewußtseinswelt und die letztere als den alleinigen Zweck der Weltschöpfung zu betrachten, in dem Maße sinkt die realistische Wahrheit der Kunde und Wissenschaft zu einem an und für sich wertlosen Durchgangspunkt herab, dessen Fehlen bei der Schönheit nun ebenso gleichgültig wird wie sein Vorhandensein bei der Wahrheit. Ja sogar das Fehlen dieses Durchgangspunktes bei der Schönheit erscheint nunmehr als ein Vorteil gegenüber der Wahrheit, weil sie in der günstigen Lage ist, die Übereinstimmung des unmittelbar gegebenen Sinnenscheins sogleich mit dem Wesentlichen, worauf allein es ankommt, zu verwirklichen, ohne dabei gleich der Wahrheit mit einem flügellähmenden Ballast von an und für sich gleichgültigen und unwesentlichen Durchgangsmomenten beladen zu sein.

Diese idealistische Wahrheit des Schönen hat nur den Übelstand, daß sie nicht demonstriert werden kann, sondern von dem empfänglichen Sinne implizite erfaßt und gefühlsmäßig oder ahnungsvoll ergriffen werden muß; sie ist denjenigen unerreichbar, welchen der Sinn für die Schönheit verschlossen ist und kann selbst von solchen, die von der idealistischen Wahrheit des Schönen tatsächlich aufs tiefste ergriffen werden und sich innerlich beugen, äußerlich mit Worten im guten Glauben geleugnet und bestritten werden, wenn das Bewußtsein sich einer falschen oder einseitigen ästhetischen Theorie gefangen gegeben hat. Aber auch so noch, wenn es mit Worten geleugnet wird, bleibt das Schöne durch seine inneren Wirkungen der Prophet der idealistischen Wahrheit in einer glaubenlosen und metaphysikscheuen Zeit, welche keine andere als realistische Wahrheit gelten lassen will.

c) Realistische und idealistische Wahrheit im Schönen

Eine Weltanschauung, die ganz auf realistischer Wahrheit im oben definierten Sinne gegründet ist, muß, wenn sie sich selbst und das Schöne recht versteht, alle Schönheit hassen und verfolgen wie einen Propheten,

Digitized by Google

der durch seinen still zum Himmel gerichteten Blick die Beschränktheit ihres Standpunkts Lügen straft; sie findet es aber gewöhnlich opportun, diese Verfolgung unter der Maske einer Pflege zu inszenieren und die Wirkungen der wahren Schönheit für sie ungefährlich zu machen, indem sie den Geschmack verdirbt und das Schöne selbst realistisch korrumpiert und depraviert. Die Ahnung davon, daß die wahre Wahrheit und die wahre Schönheit im Einklang stehen, ist eben zu schwer auszurotten; ist nun der Gegensatz der realistischen Wahrheit gegen die wahre Schönheit nicht durch Annäherung der Wahrheit an die Schönheit zu überwinden, so versucht man ihn durch Annäherung der Schönheit an die für die alleinige Wahrheit gehaltene realistische Wahrheit zu überwinden und gibt das Stichwort aus, daß auch das Schöne realistisch wahr werden müsse, um wahrhaft schön zu sein. Da wird dann die Nachahmungstheorie des Aristoteles hervorgeholt*), das ästhetische Gesetz der strengen Folgerichtigkeit in der einmal gewählten phänomenalen Gesetzmäßigkeit des ästhetischen Scheins, also auch in der eventuell gewählten natürlichen Gesetzmäßigkeit als Pflicht zur Beobachtung der natürlichen Gesetzmäßigkeit im Sinne einer realistischen Wahrheit derselben ausgelegt, die ästhetisch berechtigte Forderung der konkreten Individualität des Schönen als eine realistische oder naturalistische Forderung mißdeutet**), der Geschmack durch den Kultus des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen***) und durch Pflege des unberechtigt Häßlichen in der Kunst†) mehr und mehr verdorben, die bildende Kunst als die der Naturnachahmung am leichtesten zugängliche zur tonangebenden Kunst emporgeschraubt, an die Talentlosigkeit der Künstler und den ästhetischen Unverstand des Publikums appelliert, um die Nachahmungskunststücke virtuosenhafter Technik als Kunstwerke anzupreisen und als solche bewundern zu lassen, und schließlich dasselbe Prinzip auf die Schriftstellerei übertragen, die damit jeden Hauch von Poesie abstreift und höchstens Kunststücke einer deskriptiven Technik liefert.

Bei einiger Fortdauer einer solchen Tendenz in der Kunst stellt sich dann allemal die charakteristische Erscheinung heraus, daß die „Realisten" in dem Maße unwahrer im realistischen Sinne der Naturnachahmung werden, je weiter sie in ihrer Verachtung der idealistischen Wahrheit des Schönen fortgeschritten sind, daß sie immer unglaubwürdigere Zerrbilder der Wirklichkeit liefern, je mehr sie darauf pochen, ganz und gar ohne Rücksicht auf irgendwelche Idee bloß und rein die Wirklichkeit nachgezeichnet zu haben. Diese Tatsache kann nur demjenigen sonderbar vorkommen, der da wähnt, das Auge sei es, welches sieht, und nicht der Geist; wer nicht den Dingen ins Herz sieht und daraus ihre Physiognomie versteht und geistig

*) Was gegen dieselbe zu bemerken ist, findet man bereits oben Kap. I 1 g („Schein und Bild"), S. 25—28.

**) Vgl. oben Kap. II 7 a „Individualismus, Realismus und Naturalismus in der Kunst", S. 178—181.

***) Vgl. oben Kap. II 1 b „Die Gefahren des sinnlich Angenehmen und seiner selbständigen Pflege in der Kunst", und Kap. III 2 a „Das sinnlich Unangenehme".

†) Vgl. oben S. 225—226, 228—229, 248—251, 304—305, 388—390.

Digitized by Google

rekonstruiert, der wird niemals imstande sein zu sagen, daß er die Dinge sieht, wie sie sind. Es ist damit, wie mit der Geschichtsschreibung, wo auch das Sehen oder das einfache Konstatieren des Tatsächlichen unmöglich ist ohne Unterscheidung des Wesentlichen und Unwesentlichen in dem unerschöpflichen Wust der Faktizität, diese Unterscheidung aber schon wieder von dem Mitbringen eines idealen Maßstabes abhängt. Der naturalistische Künstler geht ebenso wie der ideenlose Historiker in dem Detail der Nebensachen unter, durch das er die Hauptsachen erdrückt. Die konkrete individuelle Lebendigkeit des Gesamteindrucks, die von beiden verfehlt wird, wird gerade vom idealistischen Künstler und Historiker wirklich erreicht, der sich von vornherein auf das Wesentliche beschränkt und konzentriert und bei der kongenialen Rekonstruktion desselben mit einem Pinselstrich und einem Gleichnis oder Bild oft mehr sagt als der Naturalist mit aller minutiösen Ausarbeitung und weitschweifigen Beschreibung.

Diese Rekonstruktion des Äußeren, des ästhetischen Scheins, aus dem Innern heraus ist aber zugleich ein Bestimmtwerdenlassen der konkreten sinnlichen Erscheinungsform durch den wesentlichen Kern oder idealen Gehalt des Objekts, ein Bedingtwerdenlassen des dargestellten Dinges durch seinen idealen Wesensgrund, d. h. sie ist Herstellung der idealistischen Wahrheit des Scheins. Diese Wahrheit ist die einzige, deren das Schöne fähig und bedürftig ist; die idealistische Wahrheit des der realistischen Wahrheit entbehrenden (d. h. ästhetischen) Scheins ist selbst die Schönheit, und schön ist nichts anderes als der der realistischen Wahrheit entbehrende (d. h. ästhetische) Schein, sofern er idealistische Wahrheit hat.

d) Wahrheit im Naturschönen und Kunstschönen

Das Wirkliche als Ursache der Wahrnehmung hat gar keine realistische Wahrheit, weil es erst der Maßstab für solche ist; die Wahrnehmung, welche es erweckt, ist in einer Hinsicht realistisch wahr, sofern sie nämlich auf das Wirkliche als ihre Ursache transzendental bezogen wird, in einer anderen Hinsicht realistisch unwahr, sofern sie nämlich, im Gegensatz zu dem unsinnlichen Wirklichen, sinnliche subjektive Erscheinung oder Sinnenschein ist. Zu einem Naturschönen wird die Wahrnehmung des Wirklichen nur dadurch, daß von der ihr anhaftenden realistischen Wahrheit abstrahiert und der realistisch unwahre, reine Schein nach seiner idealistischen Wahrheit aufgefaßt wird; eine solche idealistische Wahrheit kann aber dem Naturschönen nur insofern zukommen, als das sie verursachende Wirkliche der ungetrübte Ausdruck des ihm immanenten idealen Wesensgrundes ist, was bekanntlich nur ausnahmsweise und selbst dann nur annähernd vorkommt. Die idealistische Wahrheit des Naturschönen ist also unvollkommen, weil sie durch die unvollkommene idealistische Wahrheit des Wirklichen bedingt ist; die Existenz des Kunstschönen schöpft ihre Berechtigung daraus, daß in ihm eine größere und vollkommenere idealistische Wahrheit hergestellt werden soll und kann, als sie im Naturschönen zu finden ist. Wie nach Aristoteles die Poesie wahrer ist als die Geschichte, so soll das Kunstschöne wahrer sein als das Naturschöne. Die idealistische Wahrheit des Kunstschönen bildet

Digitized by Google

für das ästhetische Bewußtsein den Maßstab zur Abschätzung der idealistischen Wahrheit des Naturschönen, weil die unvollkommene Wahrheit des letzteren an der vollkommeneren des ersteren gemessen werden muß; aber niemals kann die vollkommenere Wahrheit des Kunstschönen an der unvollkommenen des Naturschönen gemessen werden, oder gar erst aus der Übereinstimmung mit dieser abgeleitet werden, wie die Nachahmungstheorie und der naturalistische Realismus in der Kunst dies wollen.

Überall, wo es so scheint, als ob die Schönheit eines Kunstschönen aus seiner Naturtreue, d. h. aus seiner Übereinstimmung mit dem Naturschönen entspringe, ist es doch tatsächlich nicht diese äußerliche Wahrheit der Erscheinung, sondern ihre innerliche, idealistische Wahrheit, worauf ihre Schönheit beruht, und es ist dem Kunstschönen als solchen zufällig und für seine Schönheit unwesentlich, ob es zufällig auch ein Naturschönes gibt oder nicht gibt, welches die nämliche idealistische Wahrheit, wenn auch in unvollkommener Weise besitzt. Diejenige Wahrheit, von welcher im Naturschönen wie im Kunstschönen allein die Rede sein kann, ist immer nur die idealistische, welche aus der adäquaten Objektivation der Idee oder aus der Übereinstimmung von Inhalt und Form, Innerem und Äußerem entspringt; der Schönheitssinn des Künstlers wie des Laien fühlt diese Übereinstimmung unmittelbar auch ohne schielenden Seitenblick auf das Naturschöne als Vorbild des Kunstschönen, und beweist seine Unabhängigkeit vom Naturvorbild dadurch, daß er dasselbe meistert, wo es eine unvollkommene Wahrheit bietet. Es ist nur die faule Vernunft der Talentlosigkeit, die sich auf die Übereinstimmung mit der Natur beruft, weil sie sich ohnmächtig fühlt, aus der Tiefe des eigenen Genius zu schöpfen und die Natur zu meistern und zu überbieten.

Ohne Zweifel haben diejenigen Künste einen großen praktischen Vorteil voraus, welche ihre Werke mit denen der Natur beständig vergleichen können; sie haben den dreifachen Vorteil, erstens an der Natur studieren, d. h. Naturstudien an ihrer Konkurrentin machen zu können, zweitens durch den Vergleich mit dem Naturschönen von der Verirrung in verkehrte Richtungen und idealistisch unwahre Manierthheit leichter zurückgerissen werden zu können, und drittens die Gesetze der Determination des Äußeren durch das Innere nicht erst neu schaffen zu müssen, sondern vor sich zu sehen. Der letzte Punkt wiegt vielleicht am schwersten. Die idealistische Wahrheit verlangt nämlich strenge Konsequenz, Zusammenhang und Gleichmäßigkeit in den einmal angenommenen Gesetzen der Bedingtheit des Äußeren durch das Innere; diese zu beobachten ist für den Künstler ebenso schwer, als es leicht ist, Gesetze zu erfinden (z. B. in einer Feen-, Zauber- und Märchenwelt). Der Parallelismus des Kunstschönen und Naturschönen erspart dem Künstler diese Arbeit, insofern er bloß nötig hat, das ihm durch lange Erfahrung wohlbekannte System der Naturgesetze festzuhalten, ohne sich durch Willkür von demselben zu entfernen; ebenso erleichtert ihm dieser Anschluß die Verdeutlichung seiner Intentionen für das Publikum, welches sich in der Welt der bekannten Naturgesetze schneller heimisch findet. Traut jedoch der Künstler seiner Phantasie die nötige Konsequenz und plastisch-koloristische Gestaltungskraft zu, so hindert ihn die Forderung der idealistischen

Digitized by Google

Wahrheit in keiner Weise, die Übereinstimmung mit den Gesetzen und Bedingungen der Naturwirklichkeit beiseite zu werfen und sich in einer realistisch ganz unwahren Phantasiewelt zu bewegen, sofern nur diese Phantasiewelt besser als die wirkliche geeignet ist, die zur Darstellung gewählten Ideen zu versinnlichen, d. h. dem Kunstwerk höhere idealistische Wahrheit zu verleihen.

Der Schüler — und in gewissem Sinne bleibt ja auch der Meister sein lebelang Schüler — greift nur deshalb zur Naturstudie, weil das Studienmachen dem Schaffen von Kunstwerken vorangeht; so hat der Musikschüler, dem es an Naturvorbildern fehlt, seine Studien an den Vorbildern der geschichtlichen Entwickelung seiner Kunst zu machen, und hat immer wieder auf die Reproduktion von Meisterwerken zurückzugreifen. Aber das Anfertigen von Naturstudien kann noch weniger das Schaffen von originalen Kunstwerken ersetzen wie die Reproduktion früherer Meisterwerke; Naturstudien sind ebensowenig für originale Kunstwerke auszugeben, wie Kopien oder Reproduktionen. Solcher Verwechselung von Studie und Kunstwerk kann sich nur eine Zeit schuldig machen, der der Glaube an den idealen Grund des Daseins und Bewußtseins in jeder Gestalt abhanden gekommen ist, die keinen Gott mehr kennt, vor dem sie anbetend in den Staub sinken könnte, und in der verzweifelten Leere ihres Herzens vor ungestillter Sehnsucht nach irgend etwas Anbetungswürdigem das erste beste Positive, das sich ihr (wie ihren Urvätern) darbietet, die Natur, zum Götzen erhebt, vor dem sie kritiklos niederstürzt. Nur so erklärt es sich in der Tiefe, daß der Verlust des Verständnisses für die idealistische Wahrheit des Schönen dazu verführt, dasselbe in das Prokrustesbett einer realistischen Wahrheit zu spannen, die seinem Wesen nicht nur fremd, sondern schnurstracks entgegengesetzt ist.

e) Das Schöne und die Ästhetik

Eine besondere Bedeutung gewinnt die Frage nach dem Verhältnis von Schönheit und Wahrheit, wenn es sich nicht mehr um die Wahrheit im allgemeinen, sondern um die Wahrheit über das Schöne handelt. Der Wahrheitstrieb und das ihm dienende theoretische Erkennen kann sich, wie auf jeden anderen Gegenstand, so auch auf das Schöne richten und führt so zur Kunde, Wissenschaft und Philosophie des Schönen. Wenn die Kunde des Schönen Kennerschaft, Kunstgeschichte und Kunstgelehrsamkeit genannt wird, so wird die Wissenschaft und Philosophie des Schönen oder die Lehre von den Gesetzen der Schönheit und dem letzten Grunde und Wesen des Schönen unter der Bezeichnung „Ästhetik" zusammengefaßt. Die Stellung der Kunstgeschichte und Kunstgelehrsamkeit zur Kunstschönheit kann keinem Zweifel unterliegen, solange dieselbe sich auf eine bloße Kunde, d. h. Feststellung und Ordnung des tatsächlich Gegebenen beschränkt und auf jeden Versuch einer vergleichenden Wertschätzung und ästhetischen Beurteilung des Materials verzichtet. Wenn sie hingegen letztere ausdrücklich oder unvermerkt mit in sich hineinzieht, so treibt sie offen oder unvermerkt zugleich Ästhetik, wenn auch nur angewandte Ästhetik in unsystematischer Form; in diesem Falle entsteht die Frage nach dem Verhältnis dieser ästhetischen Be-

Digitized by Google

standteile in der Kunstgeschichte und Kunstgelehrsamkeit zur Schönheit. Die angewandte Ästhetik ist nur die Anwendung der reinen Ästhetik, und diese letztere muß, um wissenschaftlich heißen zu können, in systematischer Gestalt behandelt und abgeschlossen sein.

Die Ästhetik setzt das Schöne und die Bekanntschaft mit demselben voraus, um dessen Gesetze zu erkennen und dessen Wesen ergründen zu können; sie ist wie alle Wissenschaft nach induktiver Methode auf empirischer Grundlage errichtet. Aber natürlich kann die Wissenschaft nicht darauf warten, bis die empirische Grundlage in absoluter Vollständigkeit gegeben ist; denn sonst würde niemals mit irgendwelcher Wissenschaft auch nur ein Anfang gemacht werden können, weil alle Erfahrungskenntnis eines einzelnen Menschen immer und notwendig unvollständiges Stückwerk sein und bleiben muß. Es genügt, daß die empirische Grundlage die wesentlichen Daten umspannt, damit eine richtige Induktion auf ihr aufgeführt werden kann. Je bedeutender die Befähigung des Denkers, mit desto dürftigerem empirischem Material wird derselbe bei seinen Induktionen auszukommen imstande sein; aber auch die umfassendste Vertrautheit mit dem empirischen Material hilft dem Unbegabten nichts bei der Ergründung der Gesetze und des Wesens der Schönheit. Die Ästhetik entwickelt sich geschichtlich wie jeder Zweig der Wissenschaft und Philosophie, indem sie in die verschiedenartigsten Irrtümer der entgegengesetzten Richtungen gerät und durch Berichtigung derselben allmählich der Wahrheit näher und näherkommt.

Aber selbst angenommen, daß sie ihr Ziel, die Wahrheit über das Schöne zu wissen und zu lehren, vollständig erreicht hätte, so würde sie doch gänzlich außerstande sein, den rezeptiven Genuß des Schönen zu ersetzen, oder bei der Produktion von Kunstwerken irgendwie positiv mitzuwirken. Der Genuß an der ästhetischen Zergliederung eines Kunstwerks ist kein ästhetischer, sondern ein theoretischer Genuß, wie alles Interesse an Ästhetik unmittelbar genommen kein ästhetisches, sondern ein theoretisches Interesse ist. Der ästhetische Genuß an dem Kunstwerk wird durch die ästhetische Zergliederung desselben nur mittelbar gesteigert, insofern man, mit dem erlangten Wissen bereichert, von der theoretischen Betrachtung des Objekts zur ästhetischen Auffassung desselben zurückkehrt und das erlangte Wissen als wieder unbewußt gewordenes, gefühlsmäßig umgewandeltes in die letztere versenkt. Der so erlangte Zuwachs an ästhetischem Genuß kann allerdings sehr bedeutend sein und namentlich die Genußfähigkeit für das Objekt sehr verlängern; aber die Hoffnung auf diesen Zuwachs darf nie dazu verleiten, sich den Genuß der ersten Perzeption durch voreilige Einmengung von ästhetischer Reflexion zu trüben (vgl. oben S. 61—62), oder gar den theoretischen Genuß der ästhetischen Reflexion über den ästhetischen Genuß der unmittelbaren rein rezeptiven Anschauung zu stellen (wie Vischer tut). Für das theoretische Interesse ist freilich die ästhetische Anschauung bloßes Mittel; aber dasselbe gilt auch umgekehrt. Jedes von beiden benutzt das andere als Mittel für seine Zwecke und beide sind als Selbstzweck einander koordiniert.

Auf die Produktion von Kunstwerken kann die Ästhetik allerdings ei-

Digitized by Google

nen bedeutenden negativen Einfluß gewinnen, indem sie verkehrte Versuche abschneidet und Verirrungen der Künstler im Keime erstickt; aber sie kann positiv nicht das geringste dazu tun, daß etwas Schönes zustande kommt. Sie braucht, um das Verkehrte und Unästhetische als solches zu brandmarken, durchaus nicht darauf zu warten, bis es hervorgebracht ist, sondern kann aus den induktiv ermittelten Gesetzen der Schönheit deduktiv die ästhetische Unzulässigkeit bestimmter künstlerischer Experimente ableiten, für den Fall, daß sie versucht werden sollten*). Sie kann auf diese Weise den Künstlern vergebliche Experimente ersparen und die Vergeudung wertvoller Kräfte auf verkehrte Kunstrichtungen verhindern; sie kann in diesem Sinne negativ erziehend auf die Künstler wirken, sei es direkt, wenn es dahin kommen sollte, daß auch einmal die Künstler anfangen, sich mit Ästhetik zu beschäftigen, sei es indirekt durch Beeinflussung des Urteils der öffentlichen und privaten Kunstrichter, welches wiederum für die ästhetische Wertschätzung des Publikums und dessen Kauflust mehr oder weniger mitbestimmend ist. Sie kann den Geschmack des Publikums von dem Unästhetischen ab und auf das ästhetisch Wertvolle hinlenken und durch diese Erziehung des Publikums mittelbar auch die Künstlerschaft zwingen, sich diesem geläuterten und veredelten ästhetischen Geschmack zu akkommodieren, selbst ohne einen direkten Einfluß als Wissenschaft auf dieselbe zu gewinnen.

Aber wenn sie auch davor warnen kann, etwas zu produzieren, was unästhetisch ausfallen muß, und dazu anspornen kann, die Produktionskraft nach solchen Richtungen hinzulenken, bei denen etwas ästhetisch Wertvolles herauskommt, so ist sie doch ganz und gar außerstande, eine Anleitung dazu zu geben, wie man es positiv anfängt, etwas Schönes hervorzubringen. Denn Wissen und Können sind zweierlei, und die Wahrheit kann die Schönheit ebensowenig ersetzen wie hervorbringen. Gerade die wahre Ästhetik erkennt, je genauer sie alle Faktoren und Stadien der Entstehung des Schönen durchschaut, desto sicherer, daß das Bewußtsein und der bewußte Wille für sich allein unfähig sind, auch nur das allereinfachste und winzigste Schöne zu produzieren, daß vielmehr das Schöne wesentlich aus dem Unbewußten

*) Die Unvollständigkeit des empirischen Materials, aus welchem die ästhetischen Gesetze abgeleitet sind, hebt allerdings die absolute Sicherheit der Gültigkeit der Deduktionen auf, aber nicht ihre relative. Auch für empirische Regeln gibt es ein Gebiet, innerhalb dessen ihre Gültigkeit einen praktisch der Gewißheit gleichkommenden Grad der Wahrscheinlichkeit hat, eine zweite Sphäre, in welcher die Wahrscheinlichkeit ihrer Gültigkeit eine praktisch noch immer ausreichende, der des Gegenteils sehr überlegene Größe hat, eine dritte Sphäre, in welcher erst der Zweifel über die Gültigkeit beginnt, und eine vierte, für welche aus der Regel nicht mehr mit einiger Wahrscheinlichkeit deduziert werden kann. Solche empirische Regeln gibt es auch in der Ästhetik, besonders im Bereich der speziellen Kunstlehren; aber die wichtigeren und allgemeineren ästhetischen Gesetze sind keineswegs bloß als empirische Regeln zu bezeichnen, sondern sind Gesetze im wissenschaftlichen Sinne des Wortes, deren Geltung für das gesamte Bereich des Schönen überhaupt, oder des freien Schönen im besonderen, zweifellos ist, weil die Induktionen, durch welche sie abgeleitet sind, in bezug auf das Wesentliche der psychologischen Erfahrungstatsachen schlechthin und lückenlos erschöpfend sind.

Digitized by Google

entspringen muß, wie es selbst ein Mysterium ist, das in der Unbewußtheit seines unendlichen Gehalts sein Wesen hat. Aber so wenig es den Wert der Physiologie beeinträchtigt, daß sie bei allem Wissen um die Gesetze des Lebensprozesses doch nicht das kleinste Pröbchen Leben hervorbringen kann, ebensowenig beeinträchtigt es den Wert der Ästhetik, daß sie bei allem Wissen davon, wie das Schöne beschaffen sein muß, doch nicht das geringste zur Schöpfung eines Schönen beitragen kann.

Das theoretische Interesse ist ein spezifisch anderes als das praktische an der Zeugung eines Lebendigen oder der Erzeugung eines Schönen; wie die Schönheit sich Selbstzweck ist und weder einem theoretischen noch einem praktischen Zwecke dient, so ist auch die Wahrheit sich Selbstzweck, hat ihren Wert in sich und hat nicht nötig, ihren Wert erst dadurch zu legitimieren, daß sie einen Nutzen für das Leben oder die Kunst abwirft. Wem es an dem wissenschaftlichen und philosophischen Interesse fehlt, um die Wahrheit über das Schöne zu ergründen, der braucht ja keine Ästhetik zu treiben; nur muß er dann auch darauf verzichten, über den ästhetischen Wert von Kunstwerken zu urteilen und den Kunstrichter — und sei es auch im engsten Privatkreise — spielen zu wollen*). Wer aber bekennt, ein rein theoretisches Interesse zwar nicht zu besitzen, jedoch die Ästhetik trotzdem betreiben zu wollen, wofern nur ein nachweisbarer Nutzen für die praktische Kunstübung und die Geschmacksbildung von derselben zu erwarten sei, den wird man darauf hinweisen können, daß der oben angegebene negative Nutzen an sich schon unermeßlich groß ist, und daß seine Bedeutung um so höher veranschlagt werden muß, je größer die Neigung einer Zeit zum Einschlagen verkehrter Richtungen und zum Betreten von Irrwegen in der Kunst ist, je verwirrter der Zeitgeschmack und je haltloser und grundsatzloser die berufsmäßige Kunstkritik solcher Gärung der Geister gegenübersteht.

Nichts aber kann das Ansehen der Ästhetik schwerer schädigen, als wenn dieselbe den unbegründeten und lächerlichen Anspruch erhebt, darum, weil sie weiß, wie das fertige Schöne beschaffen sein muß, nun auch den Künstlern sagen zu wollen, wie sie es anzufangen haben, das noch nicht vorhandene Schöne zu schaffen. Die Ästhetik blamiert sich sogar allemal schon dann, wenn sie auch nur den Versuch wagt, den Künstlern zu raten, welche von verschiedenen berechtigten Richtungen oder Gebieten der Kunst sie vorzugsweise pflegen sollen, oder welche zu kultivieren zeitgemäß sei. Die Individualität der Künstler spottet solcher schulmeisterlichen Ratschläge ebenso wie der tätliche Verlauf der Kunstgeschichte; die Wissenschaft aber würdigt sich durch Verkennung ihres eigentümlichen Wertes herab, wenn sie danach hascht, durch praktische positive Vorschriften ihre Nützlichkeit erweisen und dadurch ihrem selbstzwecklichen Eigenwert in den Augen der blöden Masse erhöhen zu wollen.

---

*) So unberechtigt und grundverkehrt es ist, nur demjenigen die kritische Kompetenz über Kunstwerke zugestehen zu wollen, der sie selbst *besser machen* kann, so begründet ist die Forderung, daß nur derjenige Urteile fällen soll, der etwas Ordentliches von der Sache versteht, daß also über das Schöne und speziell über das Kunstschöne *nur ein ästhetisch Gebildeter* Richter sein darf.

Digitized by Google

3. Schönheit und Sittlichkeit

a) Das Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit im allgemeinen

Das Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit ist in den vorhergehenden Kapiteln schon wiederholt zur Sprache gekommen, so z. B. in Kap. III 2 g und h das Verhältnis des Häßlichen und Bösen, in Kap. V 2 h dasjenige des Komischen und Sittlichen, in Kap. V 3 e dasjenige des Tragischen und Sittlichen und in Kap. V 3 f dasjenige des Rührenden und Sittlichen (vgl. oben III 2 g, III 2 h, V 2 h, V 3 e). Es bleibt demnach hier nur übrig das schon Gesagte zusammenzufassen und zu ergänzen.

Wie die Wahrheit und Schönheit einen gemeinsamen Berührungspunkt haben in der Übereinstimmung der konkreten sinnlichen Erscheinung mit dem ihr zugrunde liegenden idealen Gehalt, so auch die Sittlichkeit und Schönheit in der phänomenalen Versinnlichung des unbewußt Logischen und der objektiven Teleologie des Weltprozesses. Aber wie Wahrheit und Schönheit formell verschieden sind und inhaltlich nur zum Teil sich decken, zum Teil einander mit breiten Randgebieten überragen, so auch Sittlichkeit und Schönheit. Der Sittlichkeit kommt es wie der Wahrheit auf die Sache an, und gar nicht auf den Schein; der Schönheit kommt es nur auf den Schein an, und auf die Sache selbst bloß insoweit, als sie dem Schein immanent ist, und in ihm sich offenbart (vgl. „Das sittliche Bewußtsein" 2. Aufl. S. 102—104, 106—107). Um der Sache willen wird von der Sittlichkeit der Schein mißachtet und nötigenfalls selbst der böse Schein nicht gemieden, während die Schönheit nur von dem Schein und durch den Schein lebt und eher etwas von der Sache opfern kann als von dem Schein (vgl. „Das sittliche Bewußtsein" 2. Aufl. S. 137—140). Die Sittlichkeit wie die Wahrheit streben zwar nach Konkretheit aber vermittels des Durchganges durch das abstrakt Allgemeine der Begriffe, Theorien und Grundsätze; die Schönheit muß bei dem Konkreten beginnen und darf das Allgemeine nur aus dem Konkreten herausschimmern lassen.

Sehr groß ist das Gebiet der Schönheit, bei welchem irgendwelche Beziehung zur Sittlichkeit nicht anzugeben ist; dieses sittlich indifferente Gebiet des Schönen umfaßt nicht nur die sämtlichen niederen Konkretionsstufen, sondern greift auch noch sehr tief in die Stufe des konkret Individuellen hinein, und zwar nicht bloß, insofern das relativ Formalschöne innerhalb des konkret Individuellen einen breiten Raum einnimmt und eine wichtige ästhetische Bedeutung besitzt, sondern auch insofern als vieles inhaltlich Schöne doch unmittelbar genommen sittlich gleichgültige Beziehungen, Betätigungen und Stimmungen darstellt. Sehr groß ist aber auch das Gebiet der Sittlichkeit, das keine Beziehung zur Schönheit hat, einfach deshalb, weil die sittlichen Reflexionen, Kämpfe, Entschließungen und Handlungen sich in einer geistigen Sphäre bewegen, die gar nicht oder durch allzu dünne Fäden mit dem Sinnenschein zusammenhängt. Zwar ist die Poesie und die Musik imstande, durch die Sprache noch viele geistige Vorgänge zu versinnlichen, die der Mimik bereits unerreichbar sind, aber doch nur, insofern

Digitized by Google

dieselben eine gefühlsmäßige Seite haben, und selbst da liegt die Gefahr nahe, daß die Poesie ihre Grenze überschreitet und zur deskriptiven psychologischen Analyse wird. Ganz ausgeschlossen ist jedoch die Versinnlichung der inneren Vorgänge durch ästhetischen Phantasieschein, wenn die ins Spiel tretenden sittlichen Faktoren nicht natürliche Triebe mit begleitenden Gefühlserregungen, sondern abstrakte Maximen, rationelle Grundsätze und gedankliche Reflexionen sind. Solche sittliche Prozesse können nur noch indirekt durch begleitende Nebenerscheinungen oder durch ihre praktischen Resultate versinnlicht werden, aber doch nur andeutungsweise, ohne direkte Bloßlegung des Motivationsprozesses; fehlen aber solche begleitende Nebenerscheinungen von sinnenfälliger Beschaffenheit, oder sind die resultierenden Handlungen selbst mehr innerlicher oder auch rein negativer (unterlassender) Natur, oder hängen dieselben nur durch dünne sinnliche Fäden mit der äußeren Erscheinungswelt zusammen (z. B. einen kurzen Befehl, eine telegraphische Depesche), dann sind sie für die Reproduktion im ästhetischen Schein so gut wie unfaßbar.

Je unreflektierter die sittlichen Prozesse sind, je mehr sie sich im Kreise der Gefühlsmoral und ihrer instinktiven und natürlichen Antriebe halten, je mehr unbewußte Unschuld und wieder unbewußt gewordene Tugend in ihnen zutage tritt, desto leichter und deutlicher gelangt ihr Wesen zur sinnlichen Erscheinung und dadurch zur ästhetischen Verwendbarkeit; je reflektierter, abstrakter, bewußter, grundsätzlicher, allgemeingültiger, pflichtmäßiger, rationeller und moralisierender die Sittlichkeit auftritt, desto mehr entzieht sie sich der sinnlichen Erscheinung und damit der ästhetischen Verwendbarkeit. Daraus folgt, daß es vorzugsweise einerseits die sich selbst von der Natur noch nicht unterscheidende, ihres prinzipiellen Gegensatzes gegen die unmittelbare Natürlichkeit noch unbewußte, andererseits die allen Kämpfen entwachsene, zur zweiten Natur gewordene und dadurch zur Einheit mit der Natur zurückgekehrte Sittlichkeit ist, welche die Deckung von Sittlichkeit und Schönheit begünstigt, daß dagegen die mit der Natur im Kampfe liegende Sittlichkeit der Sphäre der Schönheit und Häßlichkeit um so ferner rückt, je weniger sie die sozialen Instinkte gegen die egoistischen Instinkte ins Feld führt, und je mehr sie sich auf Vernunft, Reflexion, Grundsätze und moralische und metaphysische Theorien stützt. Nun muß aber aller Kulturfortschritt, also auch der ethische, durch das Bewußtsein und die rationelle Reflexion hindurch, da es eine wesentliche Aufgabe des Menschen ist, sich der rationellen und metaphysischen Begründung seiner moralischen Instinkte bewußt zu werden und seine spezifisch menschliche Sittlichkeit auf wohlbegründeten Maximen und Prinzipien zu erbauen; außerdem ist auch die ihrer selbst noch unbewußte Sittlichkeit der Unschuld und der moralischen Instinkte ebenso wie die zur zweiten Natur gewordene Tugend gar nicht mehr als Sittlichkeit zu denken, außer insofern die erstere schon mehr oder weniger auf eben erst erwachende bewußte Moralität hinausgreift und letztere immer von neuem auf solche zurückgreift (vgl. „Das sittliche Bewußtsein" 2. Aufl. S. 247—253). Die reflektierte bewußte Moralität ist also recht eigentlich und in jeder Hinsicht der Schwerpunkt und die wichtigste Phase der spezifisch menschlichen Sittlichkeit, welche ihren Besitz täglich neu durch Eroberung

Digitized by Google

erwerben muß; aber gerade zu ihr ist dem Schönen der Zugang erschwert und zum Teil ganz versperrt durch die formelle Beschaffenheit derselben, welche den formellen Bedingungen des Schönen widerspricht.

b) Das Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit im Erhabenen und Anmutigen

Die hieraus erwachsenden Schwierigkeiten machen sich besonders beim Erhabenen geltend. Die Erhabenheit der Leidenschaften und der einseitigen natürlichen Triebe ist an und für sich ebenso sittlich indifferent wie die Erhabenheit der blinden Naturkräfte; während aber die letztere unter allen Umständen außersittlich bleibt, kann die erstere in die sittliche Sphäre eintreten und hier je nach den Umständen gut oder böse, sittlich oder unsittlich werden, ohne daß der Charakter der ästhetischen Erhabenheit dadurch irgendwelche Änderung erleidet. Über diese Arten des Erhabenen hinaus geht aber das Erhabene der sittlichen Gesinnung und Begeisterung, und deshalb muß dasselbe sich als ein erhaben Schönes höchster Ordnung herausstellen, wo es überhaupt als Schönes, d. h. in konkreter sinnlicher Erscheinungsform sich darstellt. Aber je selbstbewußter die sittliche Gesinnung sich auf ethische Prinzipien und deren rationelle und metaphysische Begründung stützt, und je begeisterter sie die von ihr erfaßte ethische Wahrheit auch bei anderen zur Geltung zu bringen strebt, desto weiter entfernt ihre Erhabenheit sich vom ästhetisch Erhabenen. Die rationellen und metaphysischen Gründe, welche dem sittlichen Heros die Kraft der Überzeugung und die Macht des Glaubens verleihen, gehen in den ästhetischen Schein schlechterdings nicht ein; ohne dieselben aber sieht man höchstens die Energie des Wollens, ohne ihre psychologische Motivation zu verstehen. Aber auch die Energie des Wollens sieht man im ästhetischen Schein nur dann sinnenfällig vor sich, wenn sie zur Überwindung von Hindernissen führt, wenn der ethische Glaubenshelb zu einem aktiven Helden der Tat wird, aber nicht wenn er bloß passiv für seine Überzeugung duldet und sein Wirken sich in seiner Lehre, d. h. in der Propaganda seiner ethischen Überzeugung, erschöpft. Solche passive Helden einer rein innerlichen sittlichen Gesinnung sind darum selbst dann, wenn sie zu Märtyrern derselben werden, wie Jesus, Sokrates, ungeeignet zu Helden einer Dichtung, weil entweder die Dichtung durch Aufnahme lehrhafter Bestandteile ihre Grenzen überschreiten muß, oder aber die anerkannte ethische und geistige Erhabenheit des historischen Helden nicht als ästhetische Erhabenheit zutage tritt, so daß statt eines Helden eine unbedeutende und poetisch unwirksame Figur herauskommt.

Weit günstiger zur Versinnlichung des Erhabenen der sittlichen Gesinnung sind Individuen, die einem übermächtigen moralischen Instinkte, einem in ihnen lebendigen Naturtriebe folgen und bloß nebenbei sich in ihrem Kampfe gegen die Welt durch das Bewußtsein stärken und aufrechthalten, daß sie einer durch ihr Gefühl gewährleisteten sittlichen Forderung dienen, indem sie diesem ihrem Triebe freie Hand lassen (z. B. Antigone). Ähnlich wie ein Naturtrieb wirkt der Enthusiasmus des religiösen Glaubens, sofern die Gründe, die das Bewußtsein aufsucht und als Fundament des Glaubens betrachtet, bloße Scheingründe, oder doch nur von neben-

Digitized by Google

sächlicher Bedeutung sind, und die wahren Gründe des Enthusiasmus seinem Träger unbewußt bleiben; wird ein solches Individuum durch sein ethisches Pathos zum Helden der Tat, so sieht man die erhabene Größe seiner sittlichen Energie in ihren Wirkungen sinnenfällig in die Erscheinung treten und kann die Anführung der Scheingründe und Scheinreflexionen, mit denen sein Bewußtsein spielt, gern entbehren.

Eine dritte Art des Erhabenschönen der sittlichen Gesinnung zeigen solche Individuen, welche über die Kämpfe der reflektierten pflichtmäßigen Moralität hinausgelangt sind zu einer in sich gefestigten Sittlichkeit, die mit ihrer Natur eins geworden ist. Dieses Ergebnis wird sich nur da erzielen lassen, wo ihm eine durch und durch harmonische Naturanlage entgegenkommt und das erziehende Schicksal dahin wirkt, den Charakter früh auszureifen und zu einer in sich harmonischen und gefestigten Welt- und Lebensanschauung gelangen zu lassen. Es ist die reine unbewußte Harmonie der ursprünglichen Anlage, welche im Laufe des Lebens von allen ihr noch anhaftenden Schlacken und Trübungen geläutert und zur edelsten Hoheit verklärt wird, um in der so erlangten ruhigen Sicherheit des idealen ethischen Maßes unwillkürlich sittigend auch auf die Umgebung zu wirken und in derselben als leuchtendes Beispiel sittlichen Adels dazustehn. Die Seltenheit und Vornehmheit einer solchen Erscheinung bürgt schon für sich allein dafür, daß die Erhabenheit derselben nicht verkannt wird; gesteigert aber wird dieselbe durch den Nimbus jungfräulicher Unberührtheit und Unantastbarkeit (Iphigenie). Die vollendete Harmonie der Triebe und Seelenkräfte, durch welche diese Art der sittlich erhabenen Gesinnung sich auszeichnet, wirkt besonders günstig auch auf die Harmonie der äußeren Erscheinung und speziell deren formalschöne Elemente zurück, was dieser Art einen gewissen ästhetischen Vorsprung vor den beiden andern sichert; dagegen steht dieselbe an Intensität der Kraftäußerung hinter jenen zurück, oder läßt wenigstens diese Intensität der sittlichen Kraft als eine latente bloß voraussetzen. Die innere Harmonie der Seele ist einerseits die Bürgschaft des errungenen inneren Friedens und leistet andererseits Gewähr für Milde, Sanftmut, Geduld und Huld nach außen; in beiderlei Hinsicht ist sie liebenswürdig, d. h. in ihrer Erscheinung seelisch anmutig. Das Überströmen der inneren Harmonie auf die äußere Erscheinung und die dadurch gewährleistete formale Schönheit begünstigt außerdem auch die körperliche Anmut oder Grazie, soweit dieselbe nicht durch die Würde der sittlichen Hoheit eingeschränkt wird. Die Vereinigung von Anmut und Erhabenheit, durch welche diese Art des sittlich Erhabenen sich auszeichnet, tritt am schlagendsten hervor auf den Höhepunkten des Rührenden, zu welchen die Handlung hinleitet (vgl. oben Kap. V 1 h).

Die Anmut, die nicht mit Erhabenheit verbunden, sondern rein für sich auftritt, steht als Grazie der körperlichen Bewegung und Haltung außer aller Beziehung zur Sittlichkeit und bewegt sich als seelische Anmut entweder ebenfalls auf einem sittlich indifferenten Gebiete des harmlos heiteren Spieles und Lebensgenusses, oder sie hat doch nur zu einer eng begrenzten Sphäre der Sittlichkeit Beziehungen. Wenn das Erhabene der sittlichen Gesinnung und das Rührende sich vorzugsweise auf die Gefühlsmoral stützt, so das

Digitized by Google

seelisch Anmutige auf die Geschmacksmoral. Dem Anmutigen ist die Energie sowohl des Guten wie des Bösen versagt; es kann weder durch einseitige Gewalt moralischer Instinkte noch durch dämonische Steigerung des Egoismus oder unsittlicher Triebfedern imponieren, weder in sittlichem Pathos und Enthusiasmus noch in eigenmächtiger Auflehnung gegen die Weltordnung exzellieren, sondern ist durch seine Schwäche darauf angewiesen, sich der vorgefundenen bestehenden Weltordnung anzupassen, gleichviel ob dieselbe sittlich zu loben oder zu tadeln ist. Es hängt also, was die Eingliederung in die universelle Harmonie betrifft, vom Zufall ab, ob die seelische Anmut in ihrer widerstandsunfähigen Anschmiegsamkeit zu sittlich lobenswerten oder tadelnswerten Ergebnissen führt, nämlich davon, ob der ihr zunächst zugekehrte Teil der zeitweilig bestehenden objektiven Weltordnung überwiegend gut oder schlecht ist. Nur was die individuelle Harmonie und die geschmackvolle Beobachtung des richtigen Maßes in allem Tun betrifft, wird die seelische Anmut stets positive Beziehungen zur Sittlichkeit hervorbringen, aber auch eben nur so weit, als die Geschmacksmoral imstande ist, die Totalität der Sittlichkeit zu ersetzen. Insoweit die Geschmacksmoral sittlich unzulänglich ist, bleibt es auch die seelische Anmut; wie die erstere nur als letzte und höchste Blüte den Baum der Sittlichkeit schmücken soll, so kann auch die Anmut nur da in sittlicher Hinsicht Genüge leisten, wo sie einem sittlich gereiften und in sich gefestigten Charakter den letzten Schliff und die höchste Feinheit und Zartheit gibt, wie wir es in der Verbindung des Erhabenen der sittlichen Gesinnung mit dem Anmutigen bereits gesehen haben. Wo diese Grundlage des sittlichen Charakters fehlt, klammert das Anmutige sich gar zu leicht an den äußeren Schein des Guten unter Mißachtung seines Wesens, und bleibt, selbst wo es dieser Gefahr entgeht, doch wesentlich in der unbewußten naiven Sittlichkeit der noch unbewährten Unschuld stecken. Die bewußte moralische Reflexion hebt mit dieser Naivität zugleich gar leicht auch die seelische Anmut für immer auf, wenn es nicht gelingt, die gestörte Harmonie der natürlichen Unschuld auf höherer Stufe als eine zur zweiten Natur gewordene Tugend wieder herzustellen.

Man sieht hieraus, daß die Beziehungen des Schönen zum Sittlichen schon um vieles reicher und mannigfaltiger werden, wo dasselbe sich zum Erhabenen oder Anmutigen modifiziert, als wo dasselbe in der Indifferenz der reinen oder einfachen Schönheit verharrt. Aber auch in den Modifikationen des Erhabenen und Anmutigen bleiben diese Beziehungen wesentlich latent, solange dieselben vor jedem Konflikt bewahrt bleiben; sie treten erst dann deutlich zutage, wenn das Erhabene und Anmutige genötigt werden, in Konflikte einzutreten, in denen sie zwar ihr eigenes Wesen erst voll entfalten, in deren Lösung sie aber auch zugleich die höheren Modifikationen des Schönen hervorspringen lassen.

c) Das Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit in den konfliktthaltigen Modifikationen

Die bloße Negation des Konflikts, das Idyllische, kann in seinen Beziehungen zur Sittlichkeit nicht wesentlich über die Stufe der Unschuld hinausführen, sondern bestenfalls dieselbe durch Anmut würzen. — Das

Digitized by Google

Intrigante, Lustige, Spektakulöse und Kaltgräßliche sind nur unter grundsätzlichem Absehen von jedem sittlichen Maßstab möglich. Das Intrigante kann ausnahmsweise ebensogut einmal sittlichen wie unsittlichen oder außersittlichen Zwecken dienen, dies ist ihm aber dann ganz zufällig; in seinen Mitteln läßt es sich von sittlichen Rücksichten nicht einengen und operiert mit Betrug und Schelmerei als mit den allernatürlichsten Dingen. In alledem drückt sich nur die Konsequenz davon aus, daß es bloß das Verstandesinteresse an geschickter äußerlicher Überwindung der aufgetauchten Schwierigkeiten befriedigen will, der Zweck aber dabei von außen gegeben, zufällig und gleichgültig ist. — Das Lustige findet seinen Platz nur in der Stimmung des Feierabends oder Feiertages, wo der Ernst des Lebens als etwas anderweitig Erledigtes oder noch zu Erledigendes beiseite geschoben wird. Die Sittlichkeit aber ist eine ganz ernste Rücksicht, und wo sie sich geltend macht, muß entweder die Lustigkeit ihr weichen, oder sie wird von dieser als Störenfried zur Tür hinausgeworfen und ebenso leicht genommen und ausgelacht wie aller übrige Ernst des Lebens. — Das Spektakulöse und Kaltgräßliche verwendet mit Vorliebe die Greueltaten sittlicher Scheusale und die grausame Strafgerechtigkeit blutig roher Zeiten; aber von einem sittlichen Interesse ist dabei nicht die Rede, weil zur Erregung desselben vor allem die Innerlichkeit der Vorgänge fehlt. — Ein Parallelismus der ethischen und ästhetischen Beurteilung der Konflikte kann frühestens da einsetzen, wo dieselben innerlich vertieft sind und zugleich eine immanente Lösung finden; dies gibt aber das Rührende in seinen verschiedenen Gestalten, und darum wird das Rührende in dem oben entwickelten Sinne den Höhepunkt der positiven Beziehungen zwischen Sittlichkeit und Schönheit bilden müssen.

Die innerliche immanente Lösung des Konflikts, welche ich mit dem Ausdruck „Das Rührende" bezeichnet habe, umfaßt nicht nur die schönen Unterarten der ernsterhabenen, der mildweichen und der elegisch-wehmütigen Versöhnung, sondern auch die überwiegend häßlichen Unterarten des Rührseligen, Pathetischen und Traurigen. Man kann wohl sagen, daß zwischen den drei ersteren eine Korrespondenz mit dem positiv Sittlichen und zwischen dem weinerlichen und gespreizt Rührenden wegen seiner unwahren Übertreibung eine gewisse, wenn auch schwächere Beziehung zum Unsittlichen bestehe, aber man kann nicht sagen, daß die Häßlichkeit des versöhnungslos Traurigen auf irgendwelche Unsittlichkeit in demselben hindeute. Im Gegenteil zeigt das unverschuldet Traurige oft ein sittliches Martyrium der edelsten Art und wird dadurch nur um so häßlicher, weil selbst die größte sittliche Erhabenheit des ergebenen Duldens und Ausharrens nicht imstande ist, dem Konflikt eine Lösung zu geben. Der Parallelismus zwischen Sittlichkeit und Schönheit beschränkt sich also selbst innerhalb des Rührenden auf die Fälle, in denen eine immanente Lösung wirklich geboten wird; er besteht dann darin, daß die konfligierenden Seiten oder Momente der Idee, welche über ihr relatives Recht überzugreifen versucht hatten, auf das Maß ihres relativen Rechtes nicht nur äußerlich zurückgedrängt werden, sondern in ihren Vertretern sich auch innerlich bei demselben bescheiden lernen und mit demselben zufrieden geben.

Digitized by Google

Dieses Rührende greift auch in die Gebiete des Komischen und Tragischen ein vermittels des außerkomischen und außertragischen Komplements, ferner als unmittelbarer Bestandteil in das Gebiet des immanent Humoristischen, wo das außerkomische Komplement des Komischen ihm entgegenkommt, und endlich vermittels der außerkomischen und außertragischen Komplemente des Komischen und Tragischen auch ins Tragikomische oder transzendent Humoristische, womit seine Bedeutung für die Verbindung des immanent und transzendent Humoristischen von selbst gegeben ist. Soweit wie dieses Rührende der immanenten Versöhnung, reicht auch der Parallelismus zwischen ethischer und ästhetischer Beurteilung, d. h. er besitzt für die höchsten konflikthaltigen Modifikationen eine universelle Bedeutung. Aber wohlverstanden hat jener Parallelismus diese Bedeutung für das Komische, Tragische und Tragikomische nicht als solche, sondern nur insoweit, als sie mit einem außerkomischen, beziehungsweise außertragischen Komplement behaftet auftreten, das neben der transzendenten Lösung auch der immanenten einen breiteren oder schmaleren Spielraum gewährt. Dagegen gehören das Komische und Tragische als solche durch ihre transzendente Art der Lösung eben nicht mehr zur immanenten Weltordnung, und sind dadurch der Sphäre entrückt, in welcher allein die Sittlichkeit Sinn und Bedeutung hat. Das Komische umspannt zwar mit seiner zersetzenden Negativität die untersittliche, außersittliche, sittliche und übersittliche Sphäre, steht aber letzten Endes ebenso wie das Tragische im Dienste einer transzendenten, d. h. überweltlichen und damit übersittlichen Idee, zu welcher auch die ganze Sittlichkeit sich nur als innerweltliches Mittel zum Zweck verhält.

d) Sonderung des ästhetischen und ethischen Urteils und Unstatthaftigkeit von Übergriffen

Die Sittlichkeit ist nur einer der farbigen Strahlen, in welche die transzendente Idee sich bei der Brechung durch das phänomenale innerweltliche Dasein spaltet; die Schönheit umspannt von dieser Stelle des Spektrums nur einen Bruchteil, greift dafür aber auch auf andere Stellen des Spektrums über, welche der Sittlichkeit unzugänglich sind. Ein gewisser Parallelismus oder eine homologe Korrespondenz zwischen Sittlichkeit und Schönheit kann nur an der Stelle des Spektrums stattfinden, die von beiden gemeinsam berührt wird; aber auch hier ist der Parallelismus nicht Gleichheit, die Korrespondenz nicht Identität, sondern beide bleiben verschiedene Strahlen, die aus einer verschiedenartigen Brechung des reinen Lichts der Idee ihre verschiedene Färbung erhalten. Die eine Idee bricht sich im einen Falle im sittlichen Bewußtsein, im andern Falle im ästhetischen Bewußtsein; im ersteren Falle wird das objektive τέλος zum subjektiven νόμος statuiert, d. h. der Zweck zum Seinsollenden gestempelt, im letzteren Falle wird die Idee als das den reinen Schein Durchwaltende und Bestimmende implizite in und durch den Schein als dessen idealer Gehalt aufgefaßt. Nur ein Teil oder eine beschränkte Seite der Idee kann sich im sittlichen Bewußtsein reflektieren, nämlich weder die mathematische noch die dynamische, noch die organische, noch die untermenschliche teleologische Idee, sondern nur der-

Digitized by Google

jenige Ausschnitt der teleologischen Idee, welcher sich auf das Verhalten selbstbewußter und sich selbst bestimmender geistiger Persönlichkeiten zueinander bezieht; nur ein Teil oder eine beschränkte Seite der einen Idee kann sich im ästhetischen Bewußtsein reflektieren, nämlich nur derjenige Teil derselben, welcher fähig ist, in konkreten sinnlichen Schein als in seinen Ausdruck einzugehen. Darum gehören die ethische und ästhetische Beurteilung verschiedenen Gesichtspunkten an und dürfen niemals vermengt werden. Das sittlich Gute kann außerästhetisch, schön, unschön und häßlich in seiner Erscheinung sein; das sittlich Böse kann außerästhetisch, kann häßlich, es kann aber auch schön sein, z. B. als Erhabenes der bösen Leidenschaft. Das Schöne und Häßliche kann untersittlich und außersittlich, es kann aber auch sittlich different, und zwar beides, sowohl sittlich als auch unsittlich, sein.

Nur im Bereiche der immanenten Konfliktlösung findet ein gewisser, immer noch sehr bedingter Parallelismus statt, der innerhalb gewisser Grenzen die Mutmaßung gestattet, daß das sittlich Lobenswerte oder Tadelnswerte einer Lösung auch ästhetisch lobens- oder tadelnswert sein dürfte und umgekehrt (z. B. das unüberwundene Böse, das im Widerspruch mit sich selbst verharrt, auch häßlich sein werde). Eine unvorsichtige Anwendung dieser Präsumtion muß selbst hier zu verkehrten Behauptungen führen; eine Erweiterung dieses Parallelismus auf das ganze Gebiet des Schönen und Sittlichen ist grundverkehrt. Wie in der Sittlichkeit die Anwendung ästhetischer Gesichtspunkte zu hohlem Scheinwesen und schauspielerischer Affektation führt, so im Reiche der Schönheit die Anwendung ethischer Gesichtspunkte zur moralisierenden Erstarrung und Abtötung der lebendigen Schönheit, zur Verknöcherung und Mumifikation. Wo etwas Unsittliches in der Kunst wirklich verwerflich ist, da wird die moralische Verdammung immer zu spät kommen, weil die ästhetische Verurteilung schon erfolgt sein wird; wo aber diese noch nicht erfolgt ist, wird die vordringliche moralische Kunstrichterei stets das Gegenteil dessen erzielen, was sie beabsichtigt, nämlich eine unwillkürliche Opposition des ästhetischen Bewußtseins gegen die unberufene Einmischung und eine Hinlenkung des öffentlichen Interesses auf die angefochtene Erscheinung oder Kunstrichtung. Ein Bedürfnis zur präsumtiven Übertragung des Urteils von dem einen Gebiet auf das andere liegt überhaupt nicht vor; wer dieselbe benutzt, beweist damit nur, daß er sich ein direktes Urteil in dem betreffenden Gebiete nicht zutraut. Es soll aber nur derjenige ethische oder ästhetische Urteile aussprechen, der sich eine direkte ethische, beziehungsweise ästhetische Urteilsfähigkeit zutraut; wenn er eine solche sich nicht zutraut, so soll er auch lieber ganz auf ein Urteil verzichten, als sich auf präsumtive Übertragungen und Entlehnungen aus dem anderen Gebiet stützen, da ihm dann erst recht die Befähigung zur Beurteilung und Entscheidung der Frage abzusprechen sein wird, ob seine solche Übertragung unter den gegebenen Bedingungen statthaft ist oder nicht. Am allerwenigsten soll ein solcher sich erkühnen, sein indirekt geschöpftes Urteil als das besser begründete den direkten Urteilen anderer entgegenzustellen, und die letzteren zu bestreiten und meistern zu wollen. Ein solches Verfahren wäre selbst dann unstatthaft, wenn die Sittlichkeit eine der Schönheit

Digitized by Google

schlechthin überlegene Sphäre von unbedingt höherem Werte wäre, weil durch die Überlegenheit des letzten Grundes, auf dem das Urteil ruht, doch niemals die größere Unsicherheit des indirekten, durch Übertragung gewonnenen Urteils im Vergleich mit dem direkten ausgeglichen werden könnte; es ist doppelt unstatthaft, wenn eine solche Überlegenheit nicht besteht. Eine solche Überlegenheit besteht aber schon darum nicht, weil die Sittlichkeit ganz auf die immanente Sphäre der phänomenalen Existenz beschränkt ist, während die Schönheit zugleich in die transzendente Sphäre der übersittlichen Idee übergreift; dieser allerdings rein ideale Vorzug ist so schwerwiegend, daß er durch den Vorzug der Sittlichkeit, reelle praktische Resultate zu erzielen, wohl aufgewogen, aber gewiß nicht überwogen werden kann.

e) Pädagogik, Sittenpolizei und Kunst

Im allgemeinen ist dem ästhetischen Urteil der Künstler und des Publikums die volle Freiheit zu lassen, ohne welche die Kunst nicht ihre höchstmögliche Entwickelung erreichen kann, und die dem Schönen fremde moralische Beurteilung ist am wenigsten berufen, diese Freiheit einzuschränken. Eine Ausnahme tritt nur da ein, wo es sich um pädagogische Rücksichten, um Erziehung der Jugend oder des Volkes handelt. Der unreifen Jugend sind Kunstwerke fernzuhalten, welche die Gefahr einer Verwirrung des sittlichen Urteils mit sich führen, sei es, daß sie einer ästhetisch verwerflichen Kunstrichtung angehören, sei es, daß sie ästhetisch gerechtfertigt sind, aber so beschaffen, daß sie in einem unreifen Publikum reale, außerästhetische Gefühle unsittlicher Art erregen können. Die Sittenpolizei hat die Aufgabe, das Kunstschöne und Naturschöne solcher Art nur an den Orten und zu den Zeiten zu dulden, wo es mit den nötigen Bürgschaften gegen Mißbrauch umgeben ist, dagegen seine unbeschränkte öffentliche Schaustellung und Verbreitung zu verhindern. Darin liegt aber keine Beschränkung der Kunst und ihrer Freiheit, sondern nur eine Beschränkung ihrer ungehörigen Prostitution und ihres Mißbrauchs. So wenig Aktstudien nach unbekleideten Modellen im Freien auf öffentlichen Plätzen geduldet werden können, ebensowenig das Aushängen der Reproduktionen gewisser Kunstwerke von anerkanntem Wert an den Schaufenstern. Wer Aktstudien machen will, mag sich dazu in geschlossene Räume begeben, und wer solche Kunstwerke besichtigen will, mag in den Kaufladen eintreten.

Die sittenpolizeilichen Rücksichten müssen einen ganz verschiedenen Maßstab anlegen, je nach dem Geschlecht, Alter und Bildungsgrad des Publikums, dem die Kunstwerke dargeboten werden. Eine Theateraufführung vor bloß männlichen Zuschauern und eine solche vor gemischtem Publikum sind gar nicht zu vergleichen; denn das geschlechtlich aktive männliche Geschlecht hat ganz andere Maßstäbe der Sittlichkeit und Sittsamkeit als das geschlechtlich passive weibliche Geschlecht, was für reife Männer oder Frauen unbedenklich ist, kann für Knaben oder Backfische höchst gefährlich sein, und was der Gebildete von selbst mit ästhetischem Degout von sich weist, kann bei dem Publikum der Hintertreppen die größte Anziehungskraft und depravierendste Wirkung haben. Die geschäftliche Spekulation pflegt aber bei

Digitized by Google

laxer Handhabung der Sittenpolizei mit Vorliebe stets die schlechtesten Geschmacksrichtungen und die außerästhetischen Gefühlsreize und Sinnenreize unter ästhetischer Einkleidung zum Gegenstand ihrer Ausbeutung zu wählen, und gegen solchen geschäftlichen Mißbrauch der ästhetischen Flagge zu außerästhetischen und zugleich unsittlichen Zwecken kann darum gar nicht strenge genug vorgegangen werden. Diejenigen, denen es Ernst ist mit der Würde und Reinheit der Kunst, werden darin niemals eine Beschränkung der Freiheit der Kunstübung zu sehen vermögen, sondern nur diejenigen, denen die unbedingte individualistische Freiheit einschließlich der Freiheit zur rücksichtslosen Ausbeutung der Roheit und Dummheit als höchster Grundsatz gilt.

Neben dieser abwehrenden und vorbeugenden Beziehung gibt es auch eine positive Beziehung der Pädagogik auf die Schönheit, insofern eine „ästhetische Erziehung" der Jugend oder des Volkes, eine Beförderung der Sittlichkeit durch Zuführung ästhetischer Eindrücke versucht wird. Diese positive ästhetische Erziehung ist doppelter Art. Einerseits bezieht sich dieselbe auf das ganze Gebiet der Schönheit im allgemeinen und geht von der Voraussetzung aus, daß die Bildung des ästhetischen Geschmacks durch die Gewöhnung an Maß, Harmonie und Idealität auch eine Bildung des sittlichen Geschmacks nach sich ziehen werde. Andererseits bezieht sie sich auf die im ästhetischen Schein zur Darstellung gelangende Sittlichkeit und hofft, daß die Gewöhnung an den Sieg der sittlichen Mächte in der immanenten Lösung der Konflikte auch die reale sittliche Gesinnung stärken und den Menschen williger machen werde zur Unterordnung des Eigenwillens unter diese sittlichen Mächte im realen Leben. Die ästhetische Erziehung verfolgt also teils eine sittigende, teils eine lehrhafte Tendenz.

In ersterer Hinsicht ist es unzweifelhaft, daß die ästhetische Kultur eines der wichtigsten Mittel zur Milderung der Sitten und zur Abschleifung der Roheit ist, und daß durch eine solche für die Sittlichkeit immerhin ein nicht zu unterschätzender Gewinn erzielt wird. Indes darf dieser Gewinn doch auch nicht überschätzt werden; denn er bezieht sich weit mehr auf den ästhetischen Schein der Selbstdarstellung und auf die äußere Form des Benehmens als auf die Gesinnung und den Charakter, und es steht ihm nicht bloß die Gefahr der Verweichlichung zur Untüchtigkeit und raffinierten Genußsucht gegenüber, sondern geradezu die sybaritische Verfeinerung und gefällige ästhetische Umhüllung der Laster und Unsittlichkeiten aller Art. Was aber die zweite Tendenz, die Belehrung durch sittliche Handlungsbeispiele im ästhetischen Schein betrifft, so ist allerdings anzuerkennen, daß diese ästhetische Art der Belehrung über die Selbstbehauptungsmacht der sittlichen Weltordnung gegen eigenwillige Störungen und über die Bedeutung der sittlichen Gefühle im Motivationsprozeß durch die konkrete Anschaulichkeit der gewählten Beispiele vor abstrakt allgemeinen Lehren viel voraus hat und auf manchen noch wirken kann, dem mit letzteren nicht beizukommen ist. Indes ist auch in dieser Hinsicht vor Überschätzung zu warnen, und zwar aus zwei Gründen.

Erstens ist es nur das Gebiet des Rührenden oder der immanenten Lösung des ästhetischen Konflikts, wo der Sieg der objektiven sittlichen

Digitized by Google

Weltordnung vermittels ihres Reflexes im sittlichen Bewußtsein zur Anschauung kommt, und dem stehen die Gebiete des untersittlichen, außersittlichen und übersittlichen Schönen gegenüber; in dem letzteren wird die sittliche Weltordnung geradezu als eine Sache von bloß relativem phänomenalem Wert behandelt und aus transzendenten Gesichtspunkten überwunden und aufgelöst, was von einem für seine unsittlichen Neigungen eine Rechtfertigung suchenden Zuhörer leicht als absolute Entwertung und Auflösung der Sittlichkeit mißdeutet werden kann. Zweitens aber ist es auch da, wo die immanente Sittlichkeit im ästhetischen Schein das letzte Wort behält, doch nur ästhetischer Schein, was vorgeführt wird, so daß auch nur ästhetische Scheingefühle durch denselben erregt werden können; ein direktes Übergreifen derselben ins Gebiet der realen Gefühle findet um so weniger statt, je reiner das ästhetische Verhalten des Zuhörers ist. Alle Selbstverleugnung und Opferwilligkeit, die er im ästhetischen Schein bejubelt, allen Edelmut, Patriotismus, Zartgefühl usw., die er als ästhetische Scheingefühle mitmacht, lassen ihn als realen Menschen zunächst ganz unberührt, ja sogar je mehr er seine Virtuosität in dem Spiel mit ästhetischen Scheingefühlen ausbildet, desto mehr wächst die Gefahr, daß er auch im realen Leben mit diesen praktisch wertlosen Scheinen anstatt mit barer Münze zahlen werde. Hält er hingegen die Unterscheidung zwischen realen und Scheingefühlen fest, so scheidet er auch ebenso scharf zwischen den Gebieten des realen Lebens und des ästhetischen Scheins, und lacht die Zumutung aus, die schönen und edlen Gefühle, die im Reiche der Dichtung ganz unterhaltend und wohl am Platze sind, nun auch ins reale Leben zu übertragen.

Aus allen diesen Gründen verfehlt die „ästhetische Erziehung" in der Hauptsache ihren Zweck, wenn sie denselben in sittlicher Förderung sucht, statt sich mit dem direkten Ergebnis einer ästhetischen Kultur als einem pädagogischen Selbstzweck zu begnügen. Insoweit jedoch die „ästhetische Erziehung" einen ethischen Zweck wirklich erreicht, gerät sie in die Gefahr, ihren unmittelbaren und nächstliegenden Selbstzweck, die ästhetische Ausbildung, zu verfehlen, indem sie die Vorführung der Kunstwerke mit vorwiegend sittlichem Inhalt so ausschließlich begünstigen muß, daß dadurch der Geschmack verbildet, einseitig gemacht und zu einer verkehrten moralisierenden Wertschätzung des Schönen verleitet wird. Tatsächlich haben bisher noch alle Versuche, die Kunst als positives ethisches Erziehungsmittel des Publikums zu verwerten, kläglich Fiasko gemacht, sei es, daß sie von ihren enthusiastischen Unternehmern als undurchführbar erkannt und fallen gelassen wurden, sei es, daß sie zu einer einseitig moralisierenden Wertschätzung der gepflegten Künste und dadurch zu ihrer ästhetischen Verkümmerung führten. Aus ästhetischem Gesichtspunkt muß aber jede Tendenz bekämpft werden, welche zur Einseitigkeit und Entartung der Kunst führt; nur wo das Schöne durch den Gebrauch zu außerästhetischen Zwecken, der vom ästhetischen Standpunkt immer ein Mißbrauch ist, gar nicht alteriert wird, kann es aus der stillen heiteren Höhe der Idealität seines Scheindaseins über den Eifer und die Wichtigtuerei solchen Mißbrauchs lächeln.

Digitized by Google

4. Schönheit und Religion

a) Die religiöse Glaubenswelt und die Kunst

Die Religion oder das Verhältnis des Menschen zu seinem absoluten Wesensgrunde, der zugleich der absolute Weltgrund ist, ist einerseits die geheimste Tiefe, aus welcher das menschliche Geistesleben quillt, andererseits die höchste Höhe, zu der es sich erhebt; sie ist darum zugleich tiefste Versenkung in den eigenen Lebensquell und höchste Erhebung über die Eigenheit und deren individuelle, phänomenale Beschränktheit, sie ist gefühlsmäßige Beziehung alles Vorstellens, Fühlens und Wollens auf das mystische Ur- und Grundgefühl dieses religiösen Verhältnisses und zugleich Beziehung alles Sinnlichen auf ein Übersinnliches, und aller Vielheit auf eine sie im Grunde zusammenhaltende Einheit. Das religiöse Bedürfnis ist die letzte und stärkste Triebfeder des Kulturprozesses der Menschheit, und das religiöse Bewußtsein jeder Zeit und jedes Volkes ist der sicherste und feinste Maßstab für die jeweilig errungene Kulturstufe. Alles, was wahrhaft uneigennützig, als reiner Selbstzweck betrieben wird, geschieht, wie der Volksmund sagt, um Gotteswillen; d. h. aus der Tiefe des religiösen Bewußtseins quillt alle Hingebung an einen Selbstzweck, sei es nun die uneigennützige Förderung des Menschheitswohles in bezug auf die Befriedigung der realen Bedürfnisse, sei es die Förderung der Wahrheit, der Sittlichkeit oder der Schönheit.

Nun ist es aber das Eigentümliche der Religion, daß sie ihre Leistungsfähigkeit in diesen vier Gebieten wesentlich erschöpft; der religiös gegründete Dienst des realen Menschheitswohles, der Wahrheit, Sittlichkeit und Schönheit ist selbst die praktische Betätigung der Religion, die praktische Religion, oder der Leib der Religion, dem sie als unsichtbare Seele einwohnt. Allerdings ist es ein Unterschied, ob man im Dienst einer dieser vier Zwecke arbeitet, oder ob man bei sich selbst Einkehr hält, sich in die Wurzel seiner eigenen Hingebung an die geförderten objektiven Zwecke versenkt und sich andächtig des religiösen Verhältnisses als der Wurzel aller Kraft vergewissert, um Mut, Kraft, Geduld und Beharrlichkeit zum weiteren Lebenswerke zu stärken. Diese andächtige Versenkung in das Verhältnis des Ich zu seinem absoluten Wesensgrunde ist erst das Hervortreten der Religion als solchen in ihrer Reinheit und ihrem unvermischten Wesen; als solche aber ist die Religion eine rein innerlich bleibende Tätigkeit des Bewußtseins, gleichsam das sich auf sich selbst Beziehen der Seele der Religion unter Abstraktion von ihrem Leibe. Diese Momente der Andacht können naturgemäß nur einen verhältnismäßig schmalen Raum im ganzen Leben des Geistes einnehmen; sie sind Zeiten der Sammlung zu dem Zweck, die im Zentrum zusammengezogene und durch Konzentration gesteigerte Kraft von neuem in die Peripherie ausströmen zu lassen, und verfehlen diesen Zweck, wenn sie zum genießenden Verweilen bei der Andacht, zur religiösen Gefühlsschwelgerei werden. Ein solches längeres Verweilen in der Andacht ist außerdem nur möglich, wenn entweder das menschliche Geistesleben zum dumpfen, inhaltlosen, quietistischen Brüten abgetötet wird, oder

Digitized by Google

wenn der Andacht ein ihm unangemessenes sinnliches Vorstellungsmaterial, eine transzendente Glaubenswelt untergeschoben und zur zeitausfüllenden Beschäftigung dargeboten wird. Auf niederen Stufen der Entwickelung des religiösen Bewußtseins projiziert sich mit mehr oder minder Zwang und Folgerichtigkeit eine solche religiöse Vorstellungswelt aus der religiös erregten Phantasie hinaus; der höchsten Stufe des religiösen Bewußtseins aber sind nur noch solche metaphysischen Voraussetzungen angemessen, welche den letzten Rest sinnenfälliger Vorstellungsmäßigkeit abgestreift haben und dadurch nicht nur dem Wahrnehmungsschein, sondern ebensosehr dem Phantasieschein entrückt sind.

Welcher Art nun auch im besonderen Falle die metaphysischen Voraussetzungen des religiösen Bewußtseins sein mögen, immer ist ihnen das gemeinsam, daß sie für die betreffende Stufe desselben als Glaubenspostulate, d. h. als unentbehrliche Bedingungen der Realität des religiösen Verhältnisses oder als heilige Wahrheit im höchsten und ernstesten Sinne des Wortes gelten. Sofern nun aber diese religiösen Vorstellungen so beschaffen sind, daß sie in den ästhetischen Schein eingehen können, bleibt diese ihre realistische Wahrheit für das so entstandene religiöse Kunstschöne gleichgültig, und die idealistische Wahrheit des letzteren beruht nur darin, daß dieselben treffende Versinnlichungen der betreffenden Stufe des religiösen Bewußtseins sind. Solange solche Kunstwerke nur von Gläubigen derselben Religionsstufe angeschaut werden, wird dieser Unterschied gar nicht bemerkt; wenn aber Ungläubige anfangen, sie ästhetisch zu genießen, so trägt die Gleichgültigkeit der realistischen Wahrheit für den ästhetischen Schein dazu bei, die realistische Wahrheit dieser religiösen Glaubensvorstellungen überhaupt in Frage zu stellen, und in diesem Sinne ist es wahr, daß die religiöse Kunst die Zersetzung derjenigen Stufe des religiösen Bewußtseins, aus der sie entsprungen ist, beschleunigt, sobald einmal der Glaube an die realistische Wahrheit der religiösen Vorstellungen ins Wanken gekommen ist.

Für eine spätere Zeit behalten dann diese Glaubensgebilde nur noch den Wert von Symbolen, die der Künstler wohl bei Gelegenheit noch verwerten kann, aber nur in der überlieferten Gestalt, ohne die Fähigkeit, sie künstlerisch fortzubilden. Nur der trotz aller sittlichen Frivolität und leichtfertigen Spötterei noch unangefressene Glaube an die realistische Wahrheit einer religiösen Vorstellungswelt vermag der künstlerischen Phantasie den Schwung zu geben, durch welche sie solche Gebilde versinnlicht, künstlerisch fortbildet und zu einem ästhetischen Gipfel führt. Eine Zeit mit anderem Glaubensinhalt kann auch künstlerisch sich nur in Gebilden objektivieren, die diesem gemäß sind, und mit denen der Vergangenheit nur als mit einem realistisch-wahrheitslosen ästhetischen Schein spielen; eine glaubenslose Zeit vermag allenfalls aus der universellen Umspannung der religiösen Kunst aller früheren Glaubensepochen einen gewissen ästhetischen Ersatz für die ihr fehlende eigene religiöse Kunst zu schöpfen, wird aber ohne den Rückgang auf die religiöse Wurzel alles Geisteslebens darauf verzichten müssen, in der Kunst das Höchste zu leisten. Die Verkümmerung des religiösen Idealismus hat allemal über kurz oder lang eine Verkümmerung auch des wissenschaftlichen, sittlichen und ästhetischen Idealismus zur Folge, und das na-

Digitized by Google

türliche Ergebnis ist der im vorletzten Abschnitt besprochene Untergang des Kunstschönen in der Nachahmung des Naturschönen und Naturhäßlichen. Vergebens ist das Bemühen der Künstler, sich gewaltsam auf den Standpunkt einer ideell überwundenen Religionsstufe zurückzuschrauben; es kommt dabei doch nur eine kraftlose akademische Nachahmung vergangener Kunststile oder eine schauspielerisch manierierte Übertreibung heraus, deren innere Hohlheit jedem gesunden Gefühl sofort klar wird. Eine neue Kunstblüte ist nicht durch Rückkehr zu den Religionsstufen der Vergangenheit zu erarbeiten, sondern nur durch Fortschritt zu einer höheren Stufe des religiösen Bewußtseins, welche dem geistigen Leben und dem wissenschaftlichen Bewußtsein der Zeit gemäß ist.

b) Die allmähliche Sonderung des Kultus und der religiösen Kunst

Ursprünglich tritt der religiöse Kultus und die Kunstübung in untrennbarer Einheit ins Dasein, weil die Religion auf ihren primitiven Stufen durchaus sinnlich, also fähig ist, in den ästhetischen Schein einzugehen, und weil die ästhetische Auffassung der primitiven Kunststufen noch nicht zwischen Schein und Realität, idealen ästhetischen Scheingefühlen und realen sinnlichen und realen mystischen Gefühlen unterscheiden gelernt hat. Je mehr die Religion sich im Fortgang ihrer Entwickelung vergeistigt, desto spröder verhält sie sich gegen die Versinnlichung im ästhetischen Schein, desto mehr Künste streift sie von ihrem Kultus als unangemessen ab. So hat die Tanzkunst, Mimik, Epik, Dramatik, Plastik und Malerei allmählich aus dem Kultus weichen müssen, und nur die Baukunst, Lyrik und Musik ist mit demselben bis jetzt in Verbindung geblieben, offenbar deshalb, weil bei diesen Künsten von einer realistischen Wahrheit der versinnlichten Vorstellungen gar keine Rede sein kann, sondern es in ihnen nur auf den adäquaten Ausdruck religiöser Stimmungen und Gefühle ankommt. Die Baukunst, die dem praktischen Bedürfnis der Gemeindeversammlung dient, wird zwar niemals entbehrlich werden; aber mit fortschreitender Vergeistigung der Religion schwindet mehr und mehr das Bedürfnis, in den dem religiösen Bedürfnis dienenden Bauwerken durchaus schon die religiöse Stimmung der Gemeinde symbolisch zu versinnlichen. Die Plastik und Malerei dient wohl noch zum Schmuck der Versammlungsräume, aber nicht mehr zu Kultusobjekten (wie die antiken Götterstatuen und katholischen Madonnen- und Heiligenbilder), hat also nur noch eine äußerliche, indirekte und nebensächliche Beziehung zum Kultus. Daß auch Lyrik und Musik ihre Beziehung zum Kultus mehr und mehr zu lösen im Begriff sind, ist unschwer zu sehen. Das endliche Ergebnis dieses geschichtlichen Scheidungsprozesses zwischen Kultus und Kunstübung muß das sein, daß der Kultus auf die Erregung ästhetischer religiöser Scheingefühle verzichtet und sich ganz auf die Erregung realer religiöser Gefühle konzentriert, daß aber die religiöse Kunst in allen ihren Arten und Gestaltungen als der Gipfel aller Kunst außerhalb des Kultus selbständig gepflegt und geübt wird (vgl. „Die Religion des Geistes" S. 42—44, 315—318).

Digitized by Google

Durch diese Scheidung erreicht die Religion den Vorteil, die Verwechselung von realen religiösen Gefühlen und ästhetischen religiösen Scheingefühlen und die Unterschiebung der letzteren an Stelle der ersteren zu verhüten (ebenda S. 36—42); die Kunst aber erreicht durch dieselbe den doppelten Vorteil, erstens die volle Freiheit in der universellen historischen Pflege der religiösen Kunststile vergangener Religionsstufen zu gewinnen, und zweitens die volle Freiheit von allen bestimmten religiösen Vorstellungswelten im Sinne eines Anspruchs auf realistische Wahrheit ihrer Phantasieprojektionen zu erlangen. Der letztere Umstand macht es der Kunst möglich, sich aus dem ursprünglichen Lebensquell eines zeitgemäß fortgeschrittenen religiösen Bewußtseins befruchten zu lassen, ohne doch an irgendwelche objektive Glaubenswelt gebunden zu sein.

Was eine reingeistige Religion der Kunst zu bieten hat, ist nur ein noch jenseits des ästhetischen Scheins liegender idealer Gehalt, der aber als solcher an Tiefe und Idealität jeden anderen möglichen idealen Gehalt übertrifft, und die religiöse Begeisterung, sich der Darstellung dieses höchsten idealen Gehalts selbstlos und hingebungsvoll zu weihen. Was sie nicht mehr zu bieten hat, ist eine bestimmte spezifische Einkleidungsform, eine konkret sinnliche Erscheinung dieses idealen Gehalts. Als Ersatz dafür aber gewährt eine solche rein geistige Religion dem Künstler die Gewißheit, daß alle Richtungen und Zweige des menschlichen Geisteslebens, wenn sie Bürgschaft für Idealität bieten sollen, bewußt oder unbewußt aus der Wurzel des religiösen Verhältnisses entspringen und aus dieser ihren Lebenssaft saugen müssen. Indem die rein geistige Religion dem Künstler mit der einen Hand eine spezifisch religiöse Vorstellungswelt nimmt, reicht sie ihm mit der anderen die ganze Welt in religiöser Vertiefung und Verklärung dar; indem sie das ganze Leben und die gesamte Weltanschauung durch und durch religiös macht, läßt sie eine besondere religiöse Glaubenswelt überflüssig erscheinen und gewährt in einem unendlich viel reicheren Ersatz eben dasjenige, was sinnliche oder halbsinnliche Entwickelungsstufen der Religion in einer besonderen religiösen Vorstellungswelt auszudrücken versucht hatten, weil sie es in der makrokosmischen Idee als solchen noch nicht zu finden vermocht hatten. Wie der Mensch oder das Volk, das dazu gelangt ist, all sein Tun und Lassen im Lichte der göttlichen Heilsordnung zu betrachten, keines besonderen religiösen Tuns, sondern nur noch einer rein innerlichen religiösen Sammlung und Gefühlskonzentration bedarf, um vollkommen religiös zu sein, so auch bedarf die Kunst, welche dahin gelangt ist, in allem und jedem, in Natur und Geschichte, in Wahrheit und Sittlichkeit die Offenbarung des Göttlichen zu sehen, keiner spezifischen Gotteserscheinung mehr.

Die Götter der Naturreligionen waren amorphe Naturmächte, die später in Tiergestalten symbolisiert wurden, in dem Maße aber, als sie sich zu sittlichen Mächten veredelten, auch Menschengestalt annahmen, und in den Heroen Mittelwesen oder Mischwesen von gottmenschlicher Natur zeugten. Die Darstellung eines absoluten Gottes wird der Kunst entweder vom religiösen Bewußtsein ausdrücklich verwehrt (wie im Judentum), oder die Kunst verzichtet doch von vornherein auf adäquate Versinnlichung und be-

Digitized by Google

gnügt sich mit anthropomorphischer oder zoomorphischer Symbolisierung (Gottvater und Heiliger Geist im Christentum). Die menschlichen Theophanien eines absoluten Gottes, wie z. B. Buddha, Christus, Krischna, erheben sich zwar weit über die Götter und Heroen der Naturreligion, stellen aber die Kunst ebenso wie die Dogmatik vor das Dilemma, entweder die göttliche Natur zu betonen und dann die menschliche Erscheinungsform doketisch zu verflüchtigen, oder aber die menschliche Natur zu ihrem vollen Rechte kommen zu lassen, damit aber auch die Gestalt auf eine Linie mit allen anderen Menschen zu rücken, so daß man nicht mehr begreift, wie diese *eine* Theophanie ausreichen soll, die Welterlösung zu vermitteln. Nur eine Kunst, welche dazu gelangt ist, in allem und jedem eine Theophanie zu sehen, ist diesem Dilemma entrückt; denn sie wird in jedem Objekt eine um so adäquatere Theophanie sehen, je mehr dieses Verhältnis der Erscheinung zu dem ihm immanenten Wesensgrunde sich in dem Äußeren und Inneren des Objekts ausspricht, also vor allem im Menschen und in diesem wieder um so mehr, je mehr sein Geistesleben durch die Beziehung auf das religiöse Verhältnis bestimmt ist. Einer solchen Kunst gilt nicht nur *ein* Mensch, sondern die ganze Menschheit, und in derselben in höherem oder geringerem Maße ein jedes ihrer Glieder für berufen, die Welt zu erlösen, wie ein jedes Glied der Menschheit in verschiedenem Maße die göttliche und menschliche Natur in sich vereinigt. Alle religiöse Kunst vergangener Epochen des religiösen Bewußtseins hat einen um so höheren ästhetischen Wert, je mehr ihre hervorragendsten Werke bewußt oder unbewußt dieses Ziel antizipieren und unter der Hülle einer prinzipiell abweichenden religiösen Wahrheit sich diesem Endziel annähern.

c) Schönheit, Religion, Wahrheit, Sittlichkeit und Bedürfnis in ihrem Zusammenhang

Wenn die Immanenz des göttlichen Wesensgrundes im Erscheinungsindividuum der Ausgangspunkt und die Welterlösung der End- und Zielpunkt aller Religion ist, so decken sich Religion und Kunst nach ihrem wesentlichen Gehalt mehr als irgend zwei andere Richtungen des Geisteslebens. Denn die Immanenz des göttlichen Wesensgrundes im Erscheinungsindividuum ist ja auch der Ausgangspunkt und das ewige Grundthema alles Kunstschönen, und die transzendente Lösung des kosmischen Konflikts im Komischen, Tragischen und Tragikomischen ist das letzte und höchste Ziel des Kunstschönen in seinen höchsten Modifikationen. Zwischen Ausgangspunkt und Endziel liegt bei der Kunst wie bei der Religion das Mittelglied des immanenten teleologischen Weltprozesses, d. h. bei der Religion die religiöse Sittlichkeit als Heilsweg und bei der Kunst das Rührende als selbständige Modifikation und als außerkomisches und außertragisches Komplement; Religion und Kunst stimmen also darin überein, die Sittlichkeit nicht als Selbstzweck und Endziel, sondern nur als Durchgangspunkt und Mittel zu einem übersittlichen Zweck, also in bloß relativer Bedeutung gelten zu lassen. Diese wesentliche Übereinstimmung von Religion und Kunst in ihrem tiefsten Kern kann aber erst in dem Maße sich heraus-

Digitized by Google

stellen, als beide die störende Verquickung ihres gemeinsamen geschichtlichen Ursprungs lösen, und als in diesem Scheidungsprozeß zugleich die Entwickelung beider sich in ihrer selbständigen Bedeutung vollendet. Es ist dies Verhältnis ähnlich wie zwischen Religion und Philosophie, wo auch die religiöse und theoretische Weltanschauung ursprünglich in eins zusammenfallen, während später mehr und mehr die Scheidung zwischen beiden sich vollzieht; auch hier muß jede sich in den ihr eigentümlichen Formen selbständig und konsequent fortbilden, um die höchstmögliche Entwickelungsstufe zu erreichen, auf welcher dann sich ganz von selbst herausstellt, daß die unentbehrlichen metaphysischen Voraussetzungen oder Postulate des religiösen Bewußtseins mit dem wesentlichsten und wichtigsten Teil der philosophischen oder metaphysischen oder idealistischen Wahrheit wiederum übereinstimmen.

Wahrheit, Religion und Schönheit treffen darin zusammen, daß sie Anfang und Ende, Ausgangspunkt und Schlußpunkt, Ursprung und Ziel, Grund und Zweck des Daseins und Werdens zum tiefsten Inhalt haben, während die Sittlichkeit nur Durchgangspunkt und geistiger Weg zum Ziele, die materielle Kultur oder Menschheitswohlfahrt in bezug auf die Befriedigung der realen Bedürfnisse sogar nur Sockel und Unterbau für das ganze Leben des Geistes ist. Eine gewisse Befriedigung des realen Bedürfnisses muß voraufgehen, bevor überhaupt die geistige Kultur eine Stätte zur Entfaltung gewinnt (primum vivere, deinde philosophari), und ein gewisser Grad der materiellen Kultur ist Vorbedingung für jeden Grad höherer Geisteskultur, die deshalb immer nur von den materiell besser situierten Schichten gepflegt und gefördert wird, während die Masse nur in zunehmender Entfernung nachgezogen wird.

Die Sittlichkeit gehört zwar schon selber mit zum geistigen Leben, aber sie bleibt, ebenso wie das Bedürfnis, innerhalb der Sphäre der Immanenz oder Phänomenalität stecken und ragt nur mit ihrer religiösen Wurzel, ihrer metaphysischen Begründung und ihrem letzten makrokosmischen Zweck über dieselbe hinaus. Nicht weil sie an jedem Punkte unvollkommen ist, denn das teilt sie mit allem endlichen Geistesleben, auch nicht, weil sie im unendlichen Progressus stecken bliebe, denn das tut sie gar nicht, sondern nur darum, weil sie erst in der Aufhebung der Bedingungen ihrer selbst ihren letzten Zweck erfüllt, weil sie phänomenales Mittel zu transzendenten, also auch übersittlichen Zwecken ist, nur darum steht sie als ein Relatives hinter denjenigen Gebieten des geistigen Lebens ideell zurück, in denen der Geist sich als absolut, d. h. den Bedingungen des phänomenalen Daseins nur vorübergehend verhaftet und zu deren transzendenter Überwindung befähigt und berufen fühlt oder weiß. Nur in diesem Sinne kann man sagen, daß die Sphäre des absoluten, d. h. sich als wesentlich absolut fühlenden oder wissenden Geistes mit Philosophie, Religion und Kunst erschöpft sei. Diese Sphäre des sich trotz seiner phänomenalen Bedingtheit als wesentlich absolut wissenden Geistes wäre aber ein leeres Hoffen, ein täuschender Wahn, wenn die Sittlichkeit nicht ihre Arbeit verrichtete, um diese Hoffnung und diesen Glauben des Geistes an sich selbst und seine transzendente Bestimmung zu verwirklichen; deshalb ist praktisch oder unter dem Gesichtspunkt der realisierenden Tat betrachtet die Sittlichkeit unter

Digitized by Google

allen diesen Geistessphären die wichtigste, wobei selbstverständlich alle Fortbildung der sozialethischen Institutionen mit unter Sittlichkeit befaßt werden muß. Die Sittlichkeit im höchsten Sinne, wie sie allein dieser Bestimmung entspricht, ist aber wiederum von unten her an die Bedingung einer voraufgehenden Befriedigung der realen Bedürfnisse oder einen gewissen Stand der materiellen, weltwirtschaftlichen Kultur geknüpft und von oben in ihrem Bestande und ihrer Entwickelung abhängig von der Wirksamkeit der sittlichen Triebfedern und Motive, d. h. von der Lebendigkeit des Geschmacks, des Gefühls und der Vernunft, von der Orientierung in der Welt und ihrem komplizierten Aufgabenkreise und von dem Verständnis der zu fördernden objektiven Zwecke und deren metaphysischer Begründung. Mit anderen Worten, die Sittlichkeit, welche den Glauben des absoluten Geistes an sich selbst erst wahr machen soll, steht in Wechselwirkung sowohl mit dem realen Bedürfnis als auch mit Kunst, Religion und Philosophie.

Dabei verhält sich die Philosophie wie ein Licht, das bloß erhellt, ohne zu wärmen, die Religion wie ein verborgenes Feuer, das nur wärmt, ohne zu leuchten, und die Kunst wie eine Einheit von Licht und Wärme, welche zwar die Zusammengehörigkeit beider, ihren Ursprung aus einem Grunde und ihre Wiedervereinbarkeit vor Augen führt, aber doch nicht als Realität, sondern nur als bloßen Schein, wie wir wohl auch im Traume ein leuchtendes und wärmendes Feuer zu sehen und zu fühlen glauben, das in Wahrheit weder leuchtet noch wärmt. Die Wahrheit ist klar und hell, aber kalt, die religiöse Andachtsglut heiß, aber dunkel und unfaßbar unbestimmt in dem Inhalt des mystischen Gefühls, die Schönheit klar und bestimmt in ihrem Sinnenschein und mildwarm in ihren ästhetischen Scheingefühlen, aber doch mysteriös und unsagbar in der Einheit des klaren Scheins und des in ihm gefühlsmäßig geahnten idealen Gehalts.

So ergänzen und bedingen sich alle Richtungen des geistigen Lebens gegenseitig. Jede hat ihre Vorzüge vor der anderen, aber keine einzelne erschöpft den zu umspannenden Kreis; sondern jede hat auch ihre Mängel, in welchen sie von anderen überboten wird. Keine von allen darf fehlen, wenn das geistige Leben vollständig und seinen Zweck erschöpfend sein soll; jede Verkümmerung, Vernachlässigung oder Zurücksetzung der einen von ihnen rächt sich durch Rückgang des geistigen Lebens überhaupt, weil in jeder entweder Bedingungen, oder Quellen oder doch mindestens befruchtende Anregungen für die übrigen und Korrektive für deren etwaige Ausartungen und Verirrungen liegen. Und doch ist innerhalb dieser Wechselwirkung jede auf eine selbständige und folgerichtige Entwickelung nach Maßgabe ihrer eigentümlichen Gesetze und im Rahmen ihrer eigentümlichen Daseinsformen angewiesen, und jeder unberechtigte Übergriff vom einen Gebiet auf das andere, jedes Seitwärtsschielen statt ruhigen Geradeausgehens ist ebenso schädlich für die gesunde Entwickelung wie der törichte Versuch einer völligen Isolierung des nach Grund und Ziel Zusammenhängenden und Zusammengehörigen. Unvermeidlich ist es, daß die geschichtliche Entwickelung der verschiedenen Gebiete fluttwellenartig mit gewissen Vorsprüngen des einen oder des anderen erfolgt; jeder solcher Vor-

Digitized by Google

sprung kommt aber im Laufe der Zeit dann doch auch allen anderen zugute. Unvermeidlich ist es ferner, daß in einem Individuum noch weniger als in einer Epoche das volle Gleichgewicht aller verwirklicht zu finden ist; aber wie das geistige Leben eines Volkes in einer bestimmten Zeit einen um so harmonischeren und bedeutenderen kulturgeschichtlichen Eindruck hinterläßt, je näher es diesem Gleichgewicht gekommen ist, so strahlt uns auch erst aus einem Individuum, in dem alle diese Richtungen des geistigen Lebens möglichst gleichmäßig vertreten sind, der volle und ganze Mensch imponierend und gewinnend zugleich entgegen. Jede dieser Richtungen, mit Ausnahme der Befriedigung der realen Bedürfnisse, ist in gewissem Sinne Selbstzweck; jede aber kann ihren eigentümlichen Zweck nur dann recht erfüllen, wenn sie als organisches Glied im Leben des Geistes steht und als Glied an dem Gesamtzweck desselben teilnimmt.

5. Die Stellung des Schönen im Weltganzen

a) Das Schöne als das Scheinen der unbewußten Idee

Das Schöne ist das Scheinen der Idee. Diese Definition enthält zwei Glieder: den Schein und die Idee, und ein Verhältnis zwischen beiden, welches besagt, daß die Idee durch den Schein hindurchscheint, oder aus ihm herausscheint. Zu sagen, daß die Idee im Schein *erscheint*, ist schon ungenau und kann leicht irreleitend werden, weil die Idee genau genommen nur in einer Realität *erscheinen* kann, der ästhetische Schein aber nur der reine, d. h. von jeder Realität abgelöste Schein ist. Wenn die Idee aus dem Schein herausscheint, so muß sie implizite in demselben enthalten, oder demselben immanent sein, d. h. der Schein muß die Versinnlichung oder der Ausdruck der Idee sein; um dies aber sein zu können, muß er durch die Idee bestimmt sein, und zwar ohne Rest. Wenn er irgendwelche nicht durch die Idee bestimmte Bestandteile in sich enthielte, so wären diese eine Zugabe oder ein Beisatz zum Schönen, dem die Eigenschaft der Schönheit mangelte. Dies gilt auf allen Entfaltungsstufen der Idee, und wo immer es scheinen will, als ob im Schönen die relative Form gegenüber dem relativen Gehalt eine gewisse ästhetische Berechtigung hätte, da stellt sich bei näherer Untersuchung heraus, daß dasjenige, was dem idealen Gehalt höchster Stufe gegenüber als Form erscheint, selbst noch eine Durchdringung von Form und idealem Gehalt niederer Stufe ist, und so weiter in mehrfacher Wiederholung. Dieser ideale Gehalt von niederer Konkretionsstufe kann teils durch den idealen Gehalt höherer Stufe bedingt sein, so daß indirekt auch die Form des ersteren durch den letzteren bestimmt ist, oder er kann einen Spielraum zu selbständiger Entfaltung neben dem idealen Gehalt höherer Stufe gefunden haben; im letzteren Falle ist doch mindestens die Einräumung dieses Spielraums, die Zulassung seiner selbständigen Entfaltung und deren Breite und Tragweite von dem idealen Gehalt höherer Stufe abhängig, und letzten Endes ist es doch immer irgendwelcher ideale Gehalt, sei es von höherer oder von niederer Stufe, durch welchen der Schein

Digitized by Google

in seiner konkreten Form bestimmt ist (vgl. oben Kap. II 3 e, 4 b, d, 5 d, 6 d, 7 g).

Selbst auf der niedrigsten Stufe des mathematisch Gefälligen zeigt sich, daß die mathematischen Elementarformen und Elementarverhältnisse in ihrer ästhetischen Gefälligkeit ganz und gar durch die Versinnlichung ihres idealen Gehalts bestimmt sind, womit dem ästhetischen Formalismus die letzte Hoffnung abgeschnitten ist, irgend etwas Formalschönes aufzuzeigen, bei welchem die ästhetische Gefälligkeit des Scheins nicht durch und durch ideebestimmt wäre (vgl. oben Kap. II 2 c). Nur in unschönen und häßlichen Beimischungen des Schönen kann ein solcher Schein ohne ideelle Bestimmtheit gefunden werden, obwohl auch die inhaltliche Häßlichkeit selbst noch ideebestimmt ist. Alles Schöne aber ist ganz sicher nur darum und insoweit schön, weil es und insoweit es „Scheinen der Idee" ist. Hiermit ist der ästhetische *Idealismus* nach Seiten des Verhältnisses von *Idee* und Schein ebenso sichergestellt, wie er durch die reine Scheinhaftigkeit oder realitätsfreie Phänomenalität nach seiten des *Scheines* feststeht. Indem aber der Idee als solchen das Prädikat der Schönheit versagt und nur dem Scheinen der Idee zugesprochen wird, ist der abstrakte Idealismus ausgeschlossen und der konkrete Idealismus gewährleistet; denn der ästhetische Schein ist schlechthin sinnlicher Schein, gleichviel ob er als Wahrnehmungsschein oder als Phantasieschein auftritt, und dieser Sinnenschein ist nur dann voller und reiner Schein, wenn er schlechthin konkret ist.

Die Idee als solche bleibt also beim Schönen ausgeschlossen; ein Zusatz von *nicht in Schein verhüllter Idee* wäre *ganz ebenso* ein *unästhetischer* Zusatz zum Schönen, wie eine Beimischung von *nicht ideebestimmtem Schein*. Es mag möglich sein, die im Schönen scheinende Idee annähernd auch als Idee zum Bewußtseinsinhalt zu machen; eine solche Geistestätigkeit fällt aber jedenfalls außerhalb des ästhetischen Gebiets und des ästhetischen Verhaltens. Daraus folgt, daß die dem schönen Schein immanente Idee in der ästhetischen Auffassung des Schönen keinesfalls als Idee in ihrer Ablösung vom Schein ins Bewußtsein fallen darf, sondern dem Beschauer als Idee für die Dauer des ästhetischen Aktes unbewußt bleiben muß. Gleichwohl muß sie implizite mit dem Schein und in dem Schein miterfaßt werden, weil sonst der Schein nicht als ideebestimmter, d. h. als schöner, erfaßt werden könnte. Bei den einfachsten Elementarformen und Elementarverhältnissen geschieht dies Erfassen unmittelbar in ahnungsvoller oder gefühlsmäßiger Weise; bei den höheren Konkretionsstufen pflegt es durch die ästhetischen Scheingefühle vermittelt zu werden, welche durch den Schein im Subjekt erregt und von dem letzteren in den Schein hinausprojiziert werden (vgl. oben Kap. I 2 c). In diesem Sinne vertritt die „*Gefühlsästhetik*" ein berechtigtes Moment innerhalb des konkreten Idealismus, da ohne sie unverständlich wäre, wie die Idee direkt unbewußt bleiben und doch indirekt mit ins Bewußtsein eingehen und dem Schein den Stempel der Schönheit aufprägen kann. Das direkte Unbewußtbleiben der Idee, welche doch als dem Schein immanente geahnt und gefühlt wird, macht die Grundlage des *Mysteriums* der Schönheit aus; wo dieses Mysterium aufhört, da hört auch die Schönheit

Digitized by Google

auf, wenngleich andererseits das Mysterium verschiedene Grade zeigt und sich zu noch wunderbareren Tiefen steigern kann (Kap. II 7 d).

Wie die immanente Idee bei der Perzeption des Schönen direkt unbewußt bleibt, so auch bei der Produktion desselben, d. h. bei der ästhetischen Bestimmung des Scheins durch die Idee. Die Unbewußtheit der Idee bei der Produktion des Naturschönen wird kaum in Zweifel gezogen werden; aber auch bei der Produktion des Kunstschönen wirkt die Idee im Künstler als unbewußt bestimmter Faktor. Alle innerliche und positive künstlerische Bestimmtheit des Werkes stammt aus der den Künstler begeisternden unbewußten Idee, die ihm nur implizite und indirekt in dem Maße zum Bewußtsein kommt, als der ästhetische Schein sich zusehends vor seinem Bewußtsein formiert; was sein Bewußtsein dabei leistet, beschränkt sich auf negative Kritik und äußerliche technische Beihilfe. Auch die aktive und passive Zweckmäßigkeit, die vom Beschauer unbewußt als Schönheit perzipiert wird, bleibt bei der Produktion in ihrer determinierenden Wirksamkeit auf den Ausfall des ästhetischen Scheins ebenso unbewußt, wie die mathematische Idee bei der ästhetischen Determination von Elementarformen und Elementarverhältnissen (vgl. oben Kap. II 5e, 4a, b, 2i). Die Idee ist also in doppelter Hinsicht als „unbewußte Idee" zu bezeichnen.

b) Die immanente Logizität des Schönen

Die Rücksicht oder der Maßstab, nach welchem die unbewußte Idee den Schein bestimmt, muß zusammenfallen mit dem formalen Prinzip, durch welches ihrer eigenen Entfaltung und Entwickelung Gesetz und Regel vorgezeichnet wird. Dies ist aber die Logizität oder Vernünftigkeit, wobei natürlich nicht an die abstrakte, diskursive und reflektierende Beschaffenheit der bewußten Vernunft zu denken ist, sondern nur an das unbewußte logische Triebwerk, vermöge dessen die Schritte und Ergebnisse dieses diskursiven Denkens vernünftig ausfallen, und an die immanente Beschaffenheit der Resultate, infolge deren dieselben als vernünftig bezeichnet werden. Wo das Logische sich als Formalprinzip der unbewußten Entfaltung der unbewußten Idee betätigt, da ist von vornherein zu vermuten, daß es diejenigen Eigenschaften nicht an sich tragen wird, welche nur aus der Lahmheit und Schwerfälligkeit des bewußten Denkens stammen. Diese Vermutung wird insoweit, als dies überhaupt möglich ist, durch die Erfahrungen des Bewußtseins bei der Perzeption und Produktion des Schönen bestätigt, insofern die Erleuchtung über die Schönheit eines Gegebenen oder über die einem zu schaffenden Schönen zu gebende Bestimmtheit in der Hauptsache gewöhnlich mit blitzartiger Plötzlichkeit hereinzubrechen pflegt.

Die Logizität der unbewußten Idee offenbart sich am leichtesten, aber auch am abstraktesten auf den untersten Konkretionsstufen als eine logisch unmittelbar geforderte Gesetzmäßigkeit, oder auch bloß negativ als Postulat der mindestmöglichen Zufälligkeit; so wird dann konkreter in der Anwendung auf das Unlogische der Kraft im dynamisch Gefälligen und in der Steigerung zum bestimmten Zweck auf den Stufen des passiv und aktiv Zweckmäßigen (Kap. II 2i, 3a, 4a, 5a, 6a, 7b). Je konkreter die Logizität

Digitized by Google

wird, desto undurchsichtiger und schwerer verständlich wird sie aber auch für unsere diskursive abstrakte Vernunft, welcher gerade die Logizität des Abstraktesten und dürftig Einfachsten am leichtesten durchschaubar ist. Die Schwierigkeit, die Logizität als inneren Bestimmungsgrund der Entfaltung der Idee zu ihrer jeweiligen konkreten Bestimmtheit zu begreifen, ist im passiv Zweckmäßigen verhältnismäßig noch gering, wird dagegen im aktiv Zweckmäßigen oder Lebendigen schon sehr merklich, so daß uns oft genug unser diskursives Verständnis der organischen Teleologie gegenüber im Stich läßt. Noch größer wird die Schwierigkeit gegenüber dem Gattungsmäßigen; aber sowohl beim lebendigen Organismus im allgemeinen wie bei seiner gattungsmäßigen Durchbildung zu einem bestimmten Zweckkomplex bestätigt jeder neue Fortschritt im teleologischen Verständnis von neuem, daß auch das ästhetische Gefallen an beiden um ebensoviel verständlicher wird, also wesentlich auf unbewußt teleologischer Grundlage ruhen muß.

Auf der Stufe des Individuellen verdunkelt sich die Logizität der unbewußten Idee als unbewußter Bestimmungsgrund der konkreten Beschaffenheit des ästhetischen Scheins am meisten, und wird die Unbewußtheit der teleologischen Grundlage des ästhetischen Eindrucks ein Maximum; insbesondere gilt dies für das rein oder einfach Schöne auf der Stufe des Individuellen und in um so höherem Maße, je weniger mikrokosmisch das Schöne ist. Denn die mikrokosmische Beschaffenheit des Individuellen erscheint aus dem Gesichtspunkt des logischen Formalprinzips selbst als eine logische Forderung, sowohl der Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit des Gliederbaus der Welt, als auch der maximalen teleologischen Leistungsfähigkeit jedes Gliedes durch Homogeneität mit dem Ganzen und maximale gliedliche Beziehungen auf das Ganze und seinen teleologischen Prozeß. Beim Erhabenen und Anmutigen schimmert die teleologische Grundlage in dem teleologischen Werte der imposanten Kraft und der gewinnenden Liebenswürdigkeit schon wieder deutlicher hervor; im Rührenden tritt die immanente teleologische Weltordnung schon wieder um so deutlicher zutage, je mikrokosmischer das Schöne ist und ein je umfassenderes Bild des Weltlaufs dasselbe entrollt, und gar im Komischen, Tragischen und Tragikomischen, wo der mikrokosmische Charakter des Schönen und seine vorbildliche Beziehung auf die Bedeutung und den Verlauf des Weltprozesses ein Maximum wird, enthüllt sich auch in den transzendenten Lösungen die logisch teleologische Beschaffenheit der unbewußten Idee als der Bestimmungsgrund ihrer bestimmten und bestimmenden Entfaltung.

So macht sich in den einfachsten Anfängen des Schönen wie auf den höchsten Höhen seiner Entwickelung die immanente Logizität der ihm immanenten unbewußten Idee als deren maßgebende formale Beschaffenheit geltend, und hierin liegt das Wahrheitsmoment des ästhetischen „Panlogismus“ oder „Rationalismus“. Seine Unwahrheit liegt darin, daß er dasjenige, was nur als unbewußter Bestimmungsgrund der unbewußten Entfaltung der unbewußten Idee vom ästhetischen Subjekt unbewußt mit perzipiert wird, zum bewußten Bestimmungsgrund des ästhetischen Eindrucks und zum bewußten Maßstab der Schönheit macht, was es schon deshalb niemals werden kann, weil mit der Bewußtheit der Idee

Digitized by Google

als solchen und ihres ideellen Formalprinzips das ästhetische Gebiet ebenso überschritten wie die ästhetische Auffassung verlassen und mit der theoretischen vertauscht wäre. Aber als unbewußter immanenter Maßstab verstanden, hat das Logische in der ästhetischen Auffassung eine ebenso hohe Bedeutung, wie es für die Selbstdetermination der Idee, d. h. für ihre Konkreszenz überhaupt hat, und nur das subjektive Gewicht dieser Logizität für die Gefälligkeit des ästhetischen Eindrucks ist wechselnd je nach dem Grade der Verdunkelung oder Aufhellung der gefühlsmäßigen Ahnung, durch welche sie implizite mit dem Scheine mit perzipiert wird. Denn je deutlicher die Ahnung die Beschaffenheit des Scheines intuitiv auf die Logizität seiner ideellen Bestimmtheit bezieht, desto inniger fühlt sie das Schöne als konform der logischen Natur des eigenen Geistes und beide als Ausflüsse der panlogistischen Weltatmosphäre, als homogene Konkretionen der allgemeinen Weltvernunft.

c) Die dem Schönen immanente mikrokosmische Idee

Nun kommt aber die unbewußte Idee nicht bloß nach der Seite ihres logischen Formalprinzips in Betracht, sondern auch und vor allem nach der Seite ihres intuitiven Inhalts. Wir haben oben (Kap. II 7 b S. 181 bis 185) gesehen, daß die Gattungsidee als aktuelle immer nur die Summe der jeweilig aktuellen Individualideen, und als ewige Idee nur die konditionale logische Möglichkeit aller möglichen zu ihr gehörigen Individualideen ist, daß die Gattungsidee wie die Individualidee immer nur mit einem Teil ihrer ideellen Möglichkeiten aktuell ist, und daß sie als aktuelle gleich der Individualidee einer begrenzten Lebensdauer und innerhalb derselben einer beständigen zeitlichen Veränderung unterworfen ist, in deren Gesamtverlauf doch nur ein Teil der in ihr schlummernden Möglichkeiten aktuell wird. Wir mußten deshalb die Gattungsidee als eine *Abstraktion* von Individualideen bezeichnen; die Individualidee hinwiederum konnten wir nur als ein *Segment* aus der Weltidee ansehen, als eine Partialidee, welche als Glied und integrierender Bestandteil von der Totalidee umspannt wird (Kap. II 7 c). So führt uns jede Betrachtung der Idee auf die *eine* absolute Idee zurück, in welcher alle Individualideen beschlossen sind; diese Totalidee ist aber ebenfalls als aktuelle zeitlich begrenzt (durch Anfang und Ende des Weltprozesses) und aktualisiert nur einen kleinen Teil der ideellen logischen Möglichkeiten, die sie als latente ewige Idee in ihrer unendlichen Entfaltungsfähigkeit verschließt.

Die Totalidee als solche ist der ästhetischen Versinnlichung entrückt, die individuelle Partialidee aber macht in ihrer adäquaten ästhetischen Versinnlichung eine um so höhere ästhetische Wirkung, je mikrokosmischer sie ist, d. h. je deutlicher sie einerseits den Gliedbau der Totalidee im kleinen in sich wiederholt, und je deutlicher sie sich andererseits als Glied auf die Totalidee bezieht. Dabei tritt ein Widerstreit ein zwischen dem Grade der mikrokosmischen Bedeutung und dem Grade der Versinnlichungsfähigkeit; die höheren Stufen der Individualität stehen im allgemeinen dem Makrokosmus und seiner ideellen Bedeutung näher, entziehen sich aber dafür um so mehr der Versinnlichung, je höher sie sind, und müssen deshalb unter Ver-

Digitized by Google

zicht auf vollständige Darstellung repräsentativ durch charakteristische Ausschnitte wiedergegeben werden. Der Höhepunkt der ästhetischen Wirkung wird da erreicht, wo bewußtgeistige Individuen in Gruppen von geringer Zahl die Individualitäten höherer Ordnung in leicht übersehbarer Weise repräsentieren und dabei zugleich in ihrem geistigen Gehalt die innigste Beziehung zu der idealen Bedeutung des Weltprozesses vor Augen führen; dies geschieht aber in den konflikthaltigen Modifikationen des Schönen, und darum sind diese als die am meisten mikrokosmischen auch die ästhetisch wertvollsten. Insbesondere gilt dies für die Modifikationen mit transzendenter Lösung, in welchen über die immanente teleologische Weltordnung hinaus die Perspektive auf den letzten Sinn des ganzen Weltdaseins und die Überwindung seiner immanenten Phänomenalität eröffnet wird.

Es könnte hiernach scheinen, als ob die Idee, welche im Schönen scheint, durch den Umfang der jeweilig aktuellen Weltidee beschränkt wäre, und es nur darauf ankäme, aus diesem möglichst mikrokosmische Segmente herauszuschneiden. Daß damit aber der Inhalt des Schönen zu eng begrenzt wäre, leuchtet sofort ein, wenn man erwägt, daß auch das Naturschöne, geschichtlich Schöne und Kunstschöne vergangener und abgeschlossener Perioden des Weltprozesses seine ästhetische Berechtigung hat und behält, wofern es nur mikrokosmisch genug ist, d. h. eine ideell bedeutsame Phase oder ein für den Weltprozeß wertvolles Stück der vergangenen aktuellen Idee festhält. In demselben Sinne ist es aber auch der Kunst gestattet, prophetisch in die Zukunft hinauszugreifen, und im ästhetischen Schein künftige Gestalten der Idee vorzuführen, die vorläufig bloß noch ideelle Möglichkeiten sind; insbesondere das Humoristische wird in solchen Antizipationen dankbare Sujets finden. Wäre der ideale Gehalt des Schönen auf die jeweilige aktuelle Weltidee beschränkt, so wäre die Kunst überhaupt nur imstande, den Augenblick der Gegenwart als ruhende Ewigkeit zu fixieren, aber nicht eine zeitlich auseinandergezogene Handlung, welche Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft umspannt, wiederzugeben, so würde selbst die Versinnlichung des herausgeschnittenen Augenblicks der Gegenwart schon mit ihrer momentanen photographischen Vollendung aufhören, schön zu sein, weil ihr Inhalt aufgehört hätte, aktuell zu sein, so würde mit einem Wort das Kunstschöne unmöglich und nur das Naturschöne als einziges Schönes übrigbleiben. Das Vergangene, welches einmal aktuell gewesen ist, steht der Aktualität genau so fern, wie das Zukünftige, das noch nicht aktuell ist; das Vergangene hat nur den Vorteil, durch seine frühere Aktualität den Beweis dafür geliefert zu haben, daß es in der logischen Entwickelung der Weltidee lag, während das Zukünftige, das der Mensch als in der logischen Entwickelungsrichtung der Weltidee gelegen voraussagt, diesen objektiven Beweis erst noch zu erbringen hat. Für das Schöne aber kommt das Vergangene ebenso wie das Zukünftige nur insofern in Betracht, als es einerseits logisch folgerichtig (also sowohl kausal wie teleologisch konsequent) und andererseits mikrokosmisch bedeutungsvoll ist; daß es aber einmal aktuell war oder einmal aktuell werden wird, ist dabei ganz nebensächlich und gleichgültig, weil es aus dem logischen und mikrokosmischen Charakter der Partialidee nicht folgt.

Digitized by Google

Denn die ewige Idee ist in ihrer unendlichen Entfaltungsmöglichkeit unendlich viel reicher als sie sich im tatsächlichen Weltlauf offenbaren kann; wenn schon die Individualidee und die Gattungsidee nur einen winzigen Bruchteil der in ihr schlummernden Möglichkeiten zur Aktualität entfalten, so gilt dies in noch weit höherem Grade für die eine makrokosmische Idee, und zwar in doppeltem Sinne. Erstens ist in dieser Welt mit ihren einmal angenommenen Gesetzen und Voraussetzungen nur ein kleiner Teil der unter diesen Prämissen möglichen Voraussetzungen erschöpft, und namentlich ist es für eine bestimmte individuelle Partialidee relativ zufällig, ob sie in diese oder jene Kombinationen zu diesen oder jenen anderen Partialideen gerät, infolge deren sie diese oder jene in ihr schlummernden Möglichkeiten zur Aktualität entfaltet. Zweitens ist diese Welt selbst nur eine unter vielen möglichen Welten, die alle als ideelle Möglichkeiten in der absoluten Idee latent enthalten sind, und wenn auch diese Welt für den Zweck, dem sie dienen soll, das logisch adäquateste Mittel darstellt, so ist doch nicht ausgeschlossen, daß für die mikrokosmisch individuelle Versinnlichung bestimmter ideeller Seiten oder Beziehungen in der absoluten Idee ein Segment aus einer ganz andersartigen ideell möglichen Welt geeigneter und deshalb ästhetisch wertvoller sein kann, weil es diejenigen ideellen Beziehungen, auf welche es in dem besonderen Falle allein ankommt, deutlicher und schärfer durch den Schein hindurchscheinen läßt. Diese ideellen Beziehungen selbst müssen nur mikrokosmisch bedeutsam und letzten Endes logisch bedingt sein aus dem absolut logischen Charakter der absoluten Idee und deren Verhältnis zum Unlogischen; sie können demgemäß entweder, wie im Märchen, einen Ausschnitt der immanenten sittlichen Weltordnung versinnlichen, oder auch die transzendente übersittliche Bedeutung der Existenz andeuten, indem sie die zugrunde gelegte Phänomenalität komisch und humoristisch auflösen.

Das Tragische hingegen erfordert einen so fest und sicher gefügten pragmatischen Nexus der Handlung und eine so genau durchgearbeitete und so streng festgehaltene Grundlage der Naturgesetzlichkeit, daß die Aufgabe, eine solche frei zu erfinden, für gewöhnliche Dichterkräfte kaum lösbar scheint; diese Schwierigkeit ist indessen rein technischer und nicht prinzipieller Art. Dies zeigt sich sofort darin, daß innerhalb der festgefügten Naturgesetzlichkeit der Erfahrungswelt das Tragische sich ebensowenig an die geschichtliche Faktizität der Begebenheiten der Charaktere bindet, wie alles übrige Schöne, sondern auch hier die vergangene Aktualität der Idee nur frei umgestaltend benutzt oder auch ganz zugunsten freier Erdichtung zurücksetzt. Das worauf es dabei ankommt ist immer nur, daß einerseits das Erdichtete aus dem Schatz der latenten logischen Möglichkeiten der Idee geschöpft und logisch konsequent aus den einmal gewählten Voraussetzungen aufgebaut und entwickelt ist, und daß es andererseits mikrokosmisch bedeutsam ist, also geeignet ist, die absolute Idee, welche direkt in den ästhetischen Schein nicht eingehen kann, repräsentativ zu ersetzen. Damit ist dann die idealistische Wahrheit gewahrt, auf welche es beim Schönen allein ankommt, während die realistische Wahrheit oder Übereinstimmung des Scheins mit einer faktisch vorgekommenen Realität ästhetisch bedeutungslos ist.

Digitized by Google

Wie der ästhetische Schein seinen ästhetischen Wert überhaupt dadurch erhält, daß er einen idealen Gehalt durch sich hindurchscheinen läßt, so hängt der Grad des ästhetischen Wertes der Einheit von Schein und Gehalt davon ab, in welchem Grade der ideale Gehalt mikrokosmisch ist, d. h. auf die absolute Idee hindeutet. Auch die formallogische Beschaffenheit des idealen Gehalts stellt sich unter diesem inhaltlichen Gesichtspunkt als eine durch die Forderung der mikrokosmischen Beschaffenheit bedingte dar, ebenso wie oben (S. 448) unter dem formalen Gesichtspunkt der mikrokosmische Charakter des Schönen sich als ein durch das logische Formalprinzip bedingter darstellte. Wie schon oben angedeutet, wird nämlich die tatsächlich vorgefundene Harmonie des ästhetischen Objekts und der Geistesanlage des Subjekts in bezug auf ihre logische Beschaffenheit erst dadurch zu einer prinzipiellen Bedeutsamkeit emporgehoben, daß beide in ihrer Übereinstimmung auf die absolute Logizität der absoluten Idee als auf ihre gemeinsame Quelle hinweisen. Die Logizität des Objekts wird also als eine besonders wirksame Beglaubigung seines mikrokosmischen Charakters vom Subjekt empfunden, und die Übereinstimmung dieser objektiven Logizität mit seiner subjektiven dient bloß zur Verstärkung dieser Beglaubigung. So weist das Schöne in jeder Beziehung auf die absolute Idee als auf seinen tiefsten Ursprung hin, wenn auch diese absolute Idee weder selbst schön ist, noch unmittelbar durch das Schöne hindurchscheint, sondern erst der Vermittelung einer mikrokosmischen Partialidee dazu bedarf. Aber weil der Grad der Schönheit von dem Grade abhängt, in welchem die Partialidee die Totalidee mikrokosmisch widerspiegelt, darum muß man auch sagen, daß die, wenn auch nur mittelbare, Versinnlichung der absoluten Idee es ist, an welcher als dem letzten ästhetischen Maßstab alles Schöne bemessen wird, und alle dazwischen liegenden ästhetischen Maßstäbe reguliert werden.

Diese Wahrheit leuchtet um so deutlicher ein, zu je höheren Beispielen des Schönen man aufsteigt und wird um so mehr verdunkelt, je mehr man zur unteren Grenze des ästhetischen Gebietes hinabsteigt; aber die Kontinuität zwischen beiden Grenzen stellt die Wahrheit im Prinzip sicher. Man begreift hieraus, wie leicht eine bei den untersten Konkretionsstufen des Schönen einsetzende ästhetische Untersuchung in die Gefahr der Verirrung gerät, und wie viel besser derjenige vor prinzipiellen Irrtümern geschützt ist, der seine Erklärung des Schönen auf die höchsten Kunstwerke als Ausgangspunkt stützt und nach diesen die unteren Stufen als unvollkommene Vorstufen abschätzt. Daher kommt es, daß der ästhetische Formalismus der Wahrheit soviel ferner blieb als der Idealismus, obschon der erstere dies durch widerspruchsvolle Anleihen aus dem letzteren zu verhüllen suchte; leider war nur der Idealismus wieder außerstande, die zur Erklärung unentbehrlichen Vermittelungen zwischen dem letzten Prinzip der absoluten Idee und dem einzelnen Schönen aufzuzeigen, wurde darum zu wenig den zu erklärenden Tatsachen gerecht und verrannte sich in die Unwahrheit eines „abstrakten Idealismus“ oder doch in die einseitige Verstiegenheit eines „absoluten“, d. h. überall unmittelbar das Absolute selbst suchenden und findenden Idealismus.

Digitized by Google

d) Die Idee als Repräsentant des absoluten Geistes

In gewissem Sinne ist aber auch die absolute Idee noch nicht das allerletzte, worauf das Schöne hinausweist, sondern figuriert darin nur als ideeller Repräsentant des absoluten Geistes. Dies können natürlich diejenigen auf keine Weise zugeben, welche in der absoluten Idee das letzte metaphysische Prinzip sehen, das selbst das absolute Subjekt sein soll, und hinter dem es nichts mehr geben soll; d. h. dem metaphysischen absoluten Idealismus (oder reinen Panlogismus) muß auch der ästhetische Idealismus als das schlechthin letzte Wort in der Ästhetik gelten. Anders, wenn die absolute, logische, unbewußte Idee nur als ein Attribut der absoluten Substanz oder des absoluten Subjektes gilt, und ihr mindestens ein zweites Attribut, der absolute, unlogische, unbewußte Wille, gleichberechtigt gegenübersteht, so daß erst die konkrete Einheit des absoluten Subjekts mit seinen Attributen das ganze metaphysische Prinzip repräsentiert, nämlich den absoluten unbewußten Geist. Dann entsteht die Frage, ob die Immanenz der Idee im Schönen so zu deuten ist, daß die Idee auf eigene Rechnung und Gefahr, d. h. als selbständiges Attribut ohne Rücksicht und Bezugnahme auf den absoluten Geist im Schönen figuriert, oder so, daß dieselbe bloß gleichsam als beauftragter Vertreter des absoluten Geistes auftritt, der hier nur deshalb bloß mit diesem einen Attribut zur Geltung gelangt, weil die Bedingungen im Schönen derart sind, daß die Aktualität des anderen Attributs abgeschnitten ist. Die erstere Ansicht muß schon a priori aus metaphysischem Gesichtspunkt als unwahrscheinlich gelten, weil die absolute Idee in ihrem Funktionieren nicht nur an das absolute Subjekt, sondern auch an den absoluten Willen so eng angeschlossen ist, daß eine Losreißung zur Selbständigkeit und isolierten Betätigung auf eigene Hand im Bereiche des Unbewußten nirgends weder vorkommt noch als möglich gedacht werden kann; wo dieselbe aber vorkommt, bei der Entstehung des Bewußtseins, sind wieder die Bedingungen derart, daß die Idee damit aufhört, unbewußter immanenter Gehalt eines ästhetischen Scheins sein zu können. Dagegen spricht alles für den zweiten Fall, daß die Idee im Schönen nur als Repräsentant des absoluten unbewußten Geistes figuriert. Denn einerseits trifft es zu, daß die Bedingungen im Schönen die Aktualität des anderen Attributs abschneiden, indem der ästhetische Schein die Realität von sich ausschließt, also auch die Willensaktion ausschließt, welche eo ipso Realität setzt und wirkt; und andererseits ist es richtig, daß die Idee im Schönen zugleich ein Bild des Willens bietet, also nicht bloß sich selbst, sondern zugleich auch das andere Attribut repräsentiert, d. h. den absoluten Geist in seiner einheitlichen Totalität ideell vertritt.

Der subjektiven Idealität des ästhetischen Scheins entspricht die objektive Idealität seines Gehalts; aber wie der Schein zugleich auch die Verhältnisse der Kräfte und Willen abspiegelt, so muß auch die ihm immanente Idee diese dynamischen Verhältnisse der realisationskräftigen Willensintensitäten in sich schließen, ohne ihre aktuelle realitätsetzende Energie einzuschließen. Die konkrete Idee ist eben nicht reine Idee, sondern angewandte

Digitized by Google

Idee, d. h. logische, auf das Unlogische angewandte, Idee, und je konkreter die Idee sich darstellt, desto wichtiger und bedeutungsvoller wird diese Anwendung, die sich in der mathematischen Idee noch auf die außerlogische Dimensionalität des Raumes beschränkt (vgl. oben Kap. II 3 a S. 114), in der dynamischen Idee sich bereits auf die formbestimmenden Gesetze der wirksamen Kräfte bezieht (Kap. II 3 e, S. 123—127), im Erhabenen und Anmutigen das Verhältnis zwischen der dynamischen Energie des Objekts und derjenigen des ästhetisch auffassenden Subjekts entscheidend werden läßt (Kap. IV 1 a) und im Komischen, Tragischen und Humoristischen sogar die Macht des auf sich selbst gestellten bewußten Geistes über die Alogizität des Wollens und Daseins triumphieren läßt. Die Idee spiegelt also tatsächlich nicht nur die Qualitätsverhältnisse, sondern auch die Quantitätsverhältnisse sowohl in extensiver wie in intensiver Hinsicht wider, und sie kann dies, weil sie selbst erst die unbestimmte Intensität des unlogischen Willens gesetzmäßig bestimmt, also diejenige Determination hinzubringt, die dem blinden, in sich maßlosen und gesetzlosen Realisationsdrange des Willens fehlt.

Indem der ästhetische Schein von der Realität, der er anhaftet, durch das ästhetisch auffassende Subjekt abgelöst wird, wird zugleich auch die Idee von dem Willen abgelöst, den sie übrigens fortfährt durch die gesetzmäßigen dynamischen Intensitätsverhältnisse mit abzuspiegeln; beides ist aber keine reelle Ablösung, sondern eine bloß subjektive Abstraktion des Beschauers, die das Ding an sich und die ihm immanente Einheit von Idee und Wille tatsächlich unberührt läßt. Wo nicht erst das ästhetisch auffassende Subjekt die Ablösung des Scheins von der Realität zu vollziehen braucht, sondern schon der produzierende Künstler sie für alle Beschauer seines Kunstwerkes ein für allemal vollzogen hat, da ist es eben die bewußte Subjektivität dieses Künstlers, welche seine Abstraktion der Idee vom Willen im ästhetischen Schein des Kunstwerks objektiviert und fixiert hat. Dem Naturschönen ist der absolute Geist reell immanent, aber als solcher kommt er in dem vom Naturdinge abstrahierten ästhetischen Schein nicht in Betracht, sondern nur von seiner ideellen Seite; dem freien Kunstschönen ist der absolute Geist von vornherein nur noch ideell immanent, weil das Ding nicht das ist, was es zu sein scheint. Nur in der bewußten Subjektivität des Künstlers hat der absolute Geist noch als reell immanenter sich betätigt, um diese Abstraktion der Idee vom absoluten Geiste und des Scheines von der Realität subjektiv zustande zu bringen und objektiv zu fixieren.

Die Idee vertritt sonach im Schönen den absoluten Geist ganz und ohne Rest; denn alles vom absoluten Geiste, was überhaupt in den ästhetischen Schein eingehen kann, geht vermittels der Idee in denselben ein, und dasjenige, was nicht in ihn eingehen kann, die realisationskräftige Aktualität des Willens oder die reelle dynamische Intensität des Existierenden, gehört nur dem außerästhetischen Gebiete der realen Existenz an und wird in dem Bilde dieser Existenz weder vermißt, noch kann sein Fehlen als ein die Ähnlichkeit des Bildes störender Zug gelten. Die Idee *erschöpft* den absoluten Geist für das Schöne, und es ist sonach richtig, daß sie selbst der letzte Inhalt des ästhetischen Scheines ist; aber sie erschöpft den Geist doch

Digitized by Google

nur, indem sie ihn vertritt und auf ihn als ihre Grundlage und ihren Vollmachtgeber zurückweist.

e) Die unbewußte Entstehung des Naturschönen und Kunstschönen

Ebenso wie das Schöne in letzter Instanz auf den absoluten unbewußten Geist zurückdeutet, und zwar vermittels der Idee, so ist es auch seiner Entstehung nach aus dem absoluten unbewußten Geiste entsprungen und zwar vermittels der Idee. Das Kunstschöne entspringt aus dem unbewußten Geiste des Künstlers, wobei das Bewußtsein nur negativ kritisch, Lücken der Inspiration ergänzend, und technisch ausführend Hilfe leistet; der Künstler ist von der Idee begeistert, aber der unwiderstehliche Trieb, dieselbe künstlerisch zu verwirklichen, beweist zur Genüge, daß es nicht eine isolierte, vom Willen abgelöste Idee ist, welche ihn begeistert, sondern eine mit dem Realisationswillen in Einheit gebliebene Idee, d. h. unbewußter Geist in ungeteilter Einheit und Ganzheit. Das Naturschöne entspringt aus dem schöpferischen Weltgeist, der als solcher „absoluter Geist" genannt wird und als unbewußter in seine Schöpfungen eingeht, so daß sie, was sie sind, nur sind als objektivreale Erscheinungen seiner selbst, nur wirken aus seiner Kraft und nach seinen logischen Gesetzen. Die Genialität des unbewußten Geistes, die im Künstlergeiste durch die Individualität der beschränkten Subjektivität gleichsam gebrochen erscheint, enthüllt sich im Naturschönen unmittelbar in ihrer Absolutheit; der der Natur immanente Geist ist der absolute künstlerische Genius selbst, aber er hat als solcher von sich selbst so wenig ein Bewußtsein, wie der inspirierende Genius des Künstlers, der immer nur in seinen Resultaten zutage tritt.

Wie der metaphysische Pluralismus die Wahrheit verdunkelt hat, daß der im Künstler wirkende unbewußte Geist der absolute Weltgeist selbst ist, nur in individueller Einschränkung, so hat der Theismus die Wahrheit verdunkelt, daß der absolute Schöpfergeist der Natur in seiner absoluten Genialität doch ein unbewußter Geist ist. Der konkrete Monismus des unbewußten absoluten Geistes rückt die beiden auseinandergerissenen Seiten der Wahrheit wieder zusammen, und sieht im Naturschöpfer den unbewußten Künstlergenius in seiner uneingeschränkten Absolutheit, und im Wirken des Künstlers nur eine Fortsetzung des künstlerischen Wirkens des absoluten Geistes in der Sphäre der bewußten Geistigkeit, eine gesteigerte Naturwirksamkeit auf höherer Stufe. Der Künstler ist ja selbst nur eine objektivreale Erscheinung des absoluten Geistes, und seine Wirksamkeit als Mensch schöpft ebenso wie die als Künstler nur aus der Kraft dieses absoluten Geistes; wie kann man sich da wundern, daß auch da, wo der unbewußte Genius in ihm spricht und ihn zur Offenbarung des absoluten Geistes durch das Kunstschöne begeistert und antreibt, es der absolute Geist als solcher ist, der aus ihm wirkt! Uneingeschränkt und ungehemmt wirkt ja auch in der untermenschlichen Natur der absolute Geist immer nur in der einheitlichen Totalität seiner Erscheinung; in jedem einzelnen ist seine Wirksamkeit in Ausgestaltung der Individualidee ja doch gehemmt durch alles andere einzelne, welches nach allgemeinen Gesetzen den ihm eingeräumten Platz be-

Digitized by Google

hauptet und zu erweitern sucht. Die Art und Weise der Hemmung stellt sich nur verschieden dar bei der Formierung des Naturschönen und bei derjenigen des Kunstschönen; im ersteren Falle sind es die realen Selbstbehauptungs- und Selbsterweiterungstendenzen der dem betreffenden Individuum nebengeordneten und untergeordneten Individuen, im letzteren Falle ist es die Beschränktheit, Schwerfälligkeit, Trägheit, Einseitigkeit und subjektive Voreingenommenheit des bewußten Geistes, beziehungsweise seiner materiellen Organe, welche nicht empfänglich genug die Inspiration des unbewußten Geistes auf sich wirken läßt und die aufgenommene nicht schnell und eifrig genug objektiviert und fixiert.

Daß die Entstehung des Naturschönen und des Kunstschönen wesentlich gleichartig vor sich geht, läßt sich auch daraus entnehmen, daß beide ohne feste Grenze fließend ineinander übergehen. In der untermenschlichen Natur wirkt bereits eine allerdings noch sehr unklare bewußte Absicht bei der Formierung des Schönen mit in der geschlechtlichen Zuchtwahl, insofern die schöneren Individuen des andern Geschlechts für das Fortpflanzungsgeschäft begünstigt werden (schon bei Schmetterlingen); hier geht also der ästhetische Bildungstrieb der Natur bereits durch das Medium des Bewußtseins hindurch, wenn er auch noch ganz den Charakter eines blinden, über sich selbst unklaren Naturinstinkts behält, und das Interessanteste an diesem Gebiet ist gerade das, wie unbewußter Bildungstrieb und halbbewußte, aber über ihre ästhetischen Motive sich völlig unklare geschlechtliche Zuchtwahl sich einander in die Hände arbeiten und einander bis zu einem gewissen Grade ersetzen und vertreten können in der Fortbildung und Steigerung der gattungsmäßigen Schönheit. Sobald einmal ein ästhetisches Bewußtsein in den bewußten Individuen erwacht ist, pflegt sich auch der Trieb nach schöner Gestaltung der eigenen Individualität und des Lebens einzustellen, wirkt aber je früher desto unbewußter. Das geschichtlich Schöne, sowohl die schönen Handlungen und Begebenheiten der Geschichte, als auch die kulturgeschichtlich schönen Bildungen in Sitten, Gebräuchen, Kleidung, Gerät und Wohnung, entwickelt sich in der Hauptsache ebenso unbewußt wie das Naturschöne, und doch spielt hier schon das ästhetische Gefallen des Bewußtseins an dem Schönen mit, indem es unvermerkt auswählend wirkt, d. h. auf die Erhaltung des Schöneren und den Wiederuntergang des minder Schönen hindrängt. Indem aber diese ästhetische Auswahl zunächst und anfänglich noch ganz unbewußt, d. h. ohne Klarheit über die Motive der Bevorzugung des einen vor dem anderen wirkt, steht sie auf gleicher Stufe mit der geschlechtlichen Zuchtwahl und verschmilzt mit dem unbewußten ästhetischen Bildungstrieb.

Wir haben schon oben gesehen, daß ein Volk in seinen Geräten und Werkzeugen wesentlich nur so lange stilschöpferisch bildet, als es auf die Schönheit nicht reflektiert und nicht diese, sondern nur den praktischen Gebrauchszweck als Motiv der Bildungsweise vor Augen hat; es erhellt daraus deutlich, daß dieses kulturgeschichtlich Schöne trotz seines scheinbaren Durchgangs durch das Bewußtsein der es bestimmenden Menschen doch in seinem Kerne von diesem Bewußtsein unberührt bleibt und wie eine Fortsetzung des unbewußten Bildens der Natur mitten in der Sphäre der bereits

Digitized by Google

bewußtgewordenen Geistigkeit sich darstellt (Kap. II 4b). Dasselbe gilt aber auch für die kulturgeschichtliche Schönheit der Trachten, Volkstänze und sogar der Bauwerke. Eine mit kunstgeschichtlicher Bildung und ästhetischer Reflexion vollgepropfte Zeit vermag auf allen diesen Gebieten keinen eigenartigen und urwüchsigen Stil mehr hervorzubringen, es sei denn sie vergesse all' ihre Altklugheit und gebe sich in ihrem Bilden wieder ganz dem Naturtriebe und den Inspirationen des Unbewußten hin.

Ein anderer Fall des Ineinanderfließens unwillkürlicher und absichtlicher ästhetischer Formierung liegt in der Haltung und Bewegung des eigenen Körpers, insbesondere in der Grazie vor (Kap. II 5b, e). Die bewußte Absicht eines graziösen Benehmens mag im allgemeinen bestehen, aber sie wird verfehlt werden, wenn sie die Bewegungen dirigieren will, anstatt dem Unbewußten im eigenen Organismus die Ausführung dieser Absicht zu überlassen. Gesteigert wird dieses Ineinanderwirken des unbewußten ästhetischen Triebes und der bewußten ästhetischen Absicht bei der Gymnastik und dem formalschönen Tanz, in noch höherem Grade bei der ästhetischen Selbstdarstellung und künstlerischen Lebensgestaltung des Menschen, welche noch zum Bereich der unfreien Kunst gehören, und beim mimischen Charaktertanz, der Schauspielkunst und dramatischen Gesangskunst, die bereits zu den freien Künsten zählen. Diese freien Künste unter Benutzung der Grundlage eines Naturschönen (schöner Körper, schöner Stimmklang und unwillkürliche angeborene Grazie) stehen bereits in einer Linie mit den Künsten, welche die Grundlage eines solchen Naturschönen entbehren (bildende Kunst, Instrumentalmusik, Poesie).

f) Die Rolle des Bewußtseins bei der Entstehung des Naturschönen und Kunstschönen

Die Identität des Ursprungs von Naturschönem und Kunstschönem würde nur dann einem Bedenken begegnen, wenn das Kunstschöne allein von beiden schön wäre vermittels des Durchganges durch den bewußten Geist, das Naturschöne aber an und für sich schön wäre abgesehen von aller Mitwirkung und Auffassung des bewußten Geistes. Ein solcher Gegensatz besteht aber tatsächlich nicht zwischen Kunstschönem und Naturschönem; denn auch das letztere existiert nur als subjektive Erscheinung im menschlichen Bewußtsein gerade wie das Kunstschöne. Wir haben bereits in Kap. I 1a gesehen, daß die Naturwirklichkeit an und für sich selbst, die eine reale Welt der Individuation, abgesehen von ihrer Wahrnehmung durch das Bewußtsein, kurz die Natur als Reich der Dinge an sich, außerhalb des Bereichs des Schönen und Häßlichen steht und nur dadurch mittelbar eine ästhetische Wirkung erlangt, daß sie die Beschaffenheit der vielen subjektiven Erscheinungswelten in den vielen Bewußtseinen als objektiv-realer Faktor bestimmt. Auch das Naturschöne als Schönes existiert ebenso wie das Kunstschöne nur als ästhetischer Schein in einem Bewußtsein und für dasselbe, und was unabhängig vom Bewußtsein existiert, ist nicht das Schöne, sondern nur die Naturwirklichkeit als äußere Ursache des Schönen. Man müßte danach den Unterschied zwischen der Entstehung des Naturschönen

Digitized by Google

und Kunstschönen darauf zurückführen, daß das erstere nur einmal, das letztere aber zweimal durch das Bewußtsein hindurchgehen muß, nämlich das erstemal in dem Künstler, der es produziert, das zweitemal in dem Beschauer, der es auffaßt; aber dieser Unterschied trifft nicht allgemein das Kunstschöne als solches, sondern nur die Kunstwerke von dauernder Beschaffenheit, z. B. die Werke der bildenden Kunst.

Wenn ein Musiker für sich allein am Flügel phantasiert, ein Dichter dichtet und laut oder leise rezitiert, ohne seine Poesien aufzuschreiben, oder ein Tanzkünstler seine Begeisterung einsam in Kunsttänzen ausströmen läßt, so hat in allen diesen Fällen nicht nur eine innere Konzeption, sondern auch eine äußere Objektivation des Kunstschönen stattgefunden, aber ohne Fixierung desselben zu dauernder Existenz oder zur Ermöglichung gleichartiger Reproduktion. Es ist dann nur ein Bewußtsein vorhanden, durch welches die Produktion des Schönen hindurchgeht; denn die Begeisterung des menschlichen Organismus, durch welche die künstlerische Phantasie sich objektiviert, und das wahrnehmende Bewußtsein des Künstlers, das diese Objektivation perzipiert, rücken für jeden Augenblick des Kunstwerks so eng zusammen, daß sie nicht als zwei Momente im Bewußtsein unterschieden werden. Ähnlich ist es aber, wenn ein Maler eine Skizze entwirft, oder ein Bildhauer ein Modell schafft; er wird, solange die erste Begeisterung der Produktion vorhält, nicht auf den Unterschied zwischen dem nach Verwirklichung ringenden Phantasieschönen und dem Wahrnehmungsbilde des schon verwirklichten Teiles desselben reflektieren, sondern das innere Kunstwerk in das äußere hineinschauen und in dem äußeren nur die Objektivation des in ihm lebendigen inneren sehen. Tritt er dann später ernüchtert an die Skizze oder das Modell heran, so wird er freilich einen Augenblick wie ein Dritter vor seinem eigenen Werke stehen, und sein wahrnehmendes Bewußtsein wird sich von dem produzierenden Bewußtsein deutlich unterscheiden, bis es etwa bei Fortsetzung der Arbeit in der neu erwachenden Begeisterung wieder mit demselben verschmilzt. Aber es ist doch für das Wesen des Kunstschönen ebenso zufällig, ob die Objektivation des Phantasieschönen zum bleibenden Kunstwerk erhalten bleibt, oder gleich nach dem Entstehen durch Absicht oder Zufall wieder zerstört wird, und ob die zufällig bestehen bleibende Objektivation noch einmal vom Künstler wahrgenommen wird oder nicht.

Die Fixierung des Kunstschönen zum bleibenden Werke oder seine Fixierung als Anleitung zu seiner Reproduktion ist zwar von hervorragender praktischer Wichtigkeit für den Genuß und die Wirksamkeit des Schönen in der Welt, aber bedeutungslos für die Beurteilung seines Wesens, ebenso bedeutungslos wie die größere oder geringere Zahl der Beschauer, welche ein bleibendes Kunstwerk oder eine naturschöne Landschaft in Augenschein nehmen. Deshalb kann man es nicht als den wesentlichen Unterschied zwischen dem Naturschönen und Kunstschönen gelten lassen, daß das erstere einmal mehr durch das Bewußtsein hindurchgehen muß als das letztere; man kann vielmehr den Unterschied beider nur so bestimmen, daß beim Durchgang des Naturschönen durch das Bewußtsein die Tätigkeit des bewußten Geistes ebenso wie bei der Auffassung eines Kunstwerkes eine

Digitized by Google

wesentlich rezeptive oder reproduktive, beim Durchgang des Kunstschönen durch das Bewußtsein des Künstlers dagegen eine produktive ist. Die ästhetische Rezeptivität und Produktivität sind aber selbst wieder keine schroffen Gegensätze, sondern gehen und greifen selbst ineinander über; denn die Rezeptivität, auch wenn sie sich von künstlerischer Steigerung des Gegebenen durch Phantasietätigkeit ganz fern hält, ist doch formell genommen geistige Produktivität nach Anleitung der die Wahrnehmungsorgane affizierenden äußeren Ursache, und die künstlerische Produktivität ist selbst wieder nur zu einem kleinen Teile spontane Originalität und zum großen Teile Reproduktion nach Anleitung früher rezipierter Naturvorbilder oder Kunstvorbilder. Soweit die Produktion bloße Reproduktion ist, stützt sie sich also auf eine voraufgegangene Rezeptivität, und jede Rezeptivität ist wiederum als Reproduktion zugleich produktiv nach erhaltener Anleitung; dabei ist sowohl die Produktion der Rezeptivität als auch diejenige der Produktivität ebenso unbewußt wie das Affiziertwerden von außen bei der ersteren und das Inspiriertwerden von innen bei der letzteren.

Dadurch rücken das Naturschöne und Kunstschöne in ihrer Entstehungsweise trotz des angegebenen Unterschiedes wiederum immer enger zusammen, und es bleibt anstatt aller inneren Gegensätze nur der äußerliche Gegensatz bestehen, daß bei der Entstehung des Naturschönen vor dem ersten Durchgang durch ein Bewußtsein schon eine auf kürzere oder längere Zeit bestehenbleibende äußere Ursache als „Naturwerk" gesetzt ist, während bei der Entstehung des Kunstschönen vor dem ersten Durchgang durch das Bewußtsein eine solche objektiv reale Ursache fehlt und als dauerndes objektiv reales „Kunstwerk" erst vermittels dieses ersten Durchgangs durch das Bewußtsein zustande kommt. Dieser Unterschied läßt sich auch so definieren, daß der absolute unbewußte Geist das „Naturwerk" als äußere Ursache des Naturschönen vollständig unbewußt, d. h. ohne irgendwelche Bewußtseinsassistenz, formiert für ein Bewußtsein, das erst später (wie der Beschauer zum Kunstwerk) hinzutreten soll, daß er dagegen das „Kunstwerk" als äußere objektiv reale Ursache des Kunstschönen nicht nur für später herantretende Bewußtseine, sondern auch zunächst und in erster Reihe für ein unmittelbar assistierendes Bewußtsein formiert, nämlich für dasjenige des Künstlers, dessen Organismus er als ausführendes Werkzeug benutzt.

g) Das Problem der Bewußtheit oder Unbewußtheit des absoluten Geistes aus ästhetischem Gesichtspunkt

Macht man die entgegengesetzte Annahme, daß der absolute Schöpfergeist auch bei der Formierung des Naturschönen ein eigenes Schöpferbewußtsein besessen habe, so scheint der Unterschied in der Entstehung des Naturschönen und Kunstschönen darauf zusammenzuschrumpfen, daß der Schöpfer sich bei letzterem des Künstlerorganismus als ausführenden Werkzeugs bedient, bei ersterem nicht; in der Tat aber tritt durch diese Annahme ein neuer Gegensatz ein, nämlich der, daß bei der Entstehung des Naturschönen nur das eine Bewußtsein des Schöpfers beteiligt ist, bei derjenigen des Kunstschönen aber zwei Bewußtseine, nämlich dasjenige des inspirie-

Digitized by Google

renden Schöpfers und dasjenige des ausführenden Künstlers, in Konkurrenz treten. Das Bewußtsein des Künstlers ist dann gleichsam besessen von demjenigen des Schöpfers, ohne dies zu wissen; das Bewußtsein des Schöpfers aber, welches doch offenbar das Bewußtsein des Künstlers umspannen und einschließen muß, sieht dann das Kunstschöne, das entstehen soll, doppelt vor sich, erstens direkt und zweitens durch das Medium des Künstlerbewußtseins.

Sucht man den Schwierigkeiten dieser Konkurrenz dadurch zu entgehen, daß man den Schöpfer ein für allemal bei der Erschaffung des Künstlers einen gewissen Fond von schöpferischem Geist oder Genius als einen nunmehr des Bewußtseins beraubten in demselben deponieren läßt, so bleibt nicht nur unverständlich, wie der Geist auf solche Weise teilbar sein und der ihm im Schöpfer einmal anhaftenden Bewußtheit wieder beraubt oder entkleidet werden könne, sondern es wird dann auch unerklärlich, daß das aus dem ungeteilten bewußten Schöpfergeist hervorgegangene Naturschöne dem Kunstschönen nicht unendlich überlegen ist, welches aus einem Bruchteil bewußtseinsberaubten Geistes in Verbindung mit dem beschränkten Menschengeist hervorgegangenen ist. Denn es wird die etwa günstigere Beschaffenheit der äußeren Bedingungen bei der Entstehung des Kunstschönen durch die sehr viel ungünstigere Beschaffenheit der inneren Bedingungen bei demselben überwogen, da doch das bei diesem assistierende menschliche Bewußtsein dem göttlichen Bewußtsein, das beim Naturschönen wirkt, unendlich unterlegen gedacht werden muß, ebenso wie der Bruchteil des dem Künstler als Genius zugeteilten absoluten Geistes der einheitlichen Totalität des letzteren unterlegen sein muß. Da aber doch tatsächlich das Kunstschöne dem Naturschönen überlegen ist, so sieht man fast sich zu der Vermutung gedrängt, daß das dem Künstler mitgegebene Stück Geist dem ungeteilten bewußten Schöpfergeist dadurch an ästhetischer Leistungsfähigkeit überlegen sein möchte, daß es des Bewußtseins beraubt ist. Daraus würde aber folgen, daß die Zuschreibung des Bewußtseins an den absoluten Schöpfergeist die entgegengesetzte Wirkung gehabt hat, als mit derselben beabsichtigt wurde, nämlich seine ästhetische Leistungsfähigkeit herabgedrückt hat, anstatt sie zu erhöhen. Wenn hingegen der absolute Geist sowohl bei der Formierung des Naturschönen wie bei derjenigen des Kunstschönen in gleicher Weise ungeteilt und unbewußt wirkt, wie ich angenommen habe, so sind die inneren Bedingungen dieselben, und der höhere Wert der einen oder der anderen Art von Schönem wird nur noch davon abhängig sein, in welchem der beiden Fälle der unbewußte Geist auf die günstigeren äußeren Bedingungen trifft.

Wir haben uns hier nicht damit zu befassen, ob die Annahme eines bewußten Schöpfergeistes metaphysisch zulässig oder wahrscheinlich ist oder nicht, sondern uns damit zu begnügen, daß dieselbe in bezug auf die Erklärung der ästhetischen Tatsachen in Widersprüche und große Schwierigkeiten verwickelt, während die entgegengesetzte Annahme widerspruchslos und den zu erklärenden Tatsachen gemäß ist. Haben wir aber aus rein ästhetischen Gesichtspunkten sowohl an der Unbewußtheit wie an der Unteilbarkeit des absoluten Geistes festzuhalten, so ergibt sich daraus die Folgerung,

Digitized by Google

daß sowohl ein ästhetischer Schein als eine reale ästhetische Lust an demselben im absoluten Geiste als solchen schlechthin ausgeschlossen bleibt, und daß der absolute Geist das Schöne, und zwar sowohl das Naturschöne wie das Kunstschöne, nicht unmittelbar für sich als absoluten Geist, sondern für die Bewußtseine, zu denen er sich in Erscheinungsindividuen einschränkt, entstehen läßt.

Die entgegengesetzte Annahme führt zu einer theosophischen Ästhetik und durch diese in abstrakten ästhetischen Idealismus zurück. Wenn man nämlich davon ausgeht, daß ein bewußter und selbstbewußter Gott das Schöne zunächst für sich selbst bildet, so ist das Schöne im göttlichen Bewußtsein das ursprüngliche Schöne, dem zugleich wegen seiner Stellung im absoluten Bewußtsein absolute Vollendung zugeschrieben werden muß; dann ist dieses ursprüngliche, vollkommene Schöne das höchste und eigentliche Schöne, an welchem die Schönheit alles ästhetischen Scheins in menschlichen Bewußtseinen genossen werden muß, und von welchem letztere nur ein unvollkommener Abglanz sein kann. Es ist dann nur eine besondere Güte von Gott, daß er wenigstens einen unvollkommenen Widerschein des in ihm wohnenden absoluten Schönen in die Menschengeister fallen läßt; aber diese Reflexe verhalten sich wie zersplitterte und gebrochene Strahlen zu dem Urlicht in Gott. Die Einbildungskraft hat dann freien Spielraum darin, den ästhetischen Schein im göttlichen Bewußtsein zu einem den ganzen Makrokosmus mit einem Blick umspannenden zu erweitern, so daß an Stelle der mikrokosmischen Schönheit des beschränkten menschlichen Bewußtseins eine makrokosmische Schönheit des absoluten Bewußtseins tritt, in welcher nicht mehr Partialideen, sondern unmittelbar die Totalidee selbst den Inhalt des ästhetischen Scheins bildet. In dieser absoluten makrokosmischen Schönheit sind dann alle Unvollkommenheiten des partiellen mikrokosmischen Daseins getilgt, alle Schatten zu reinem Lichte verklärt, und Gott genießt in diesem Bewußtsein der absoluten Schönheit seines Makrokosmus die absolute ästhetische Lust, welche als seine Seligkeit bezeichnet werden kann.

Es gehört nur wenig philosophische Besinnung dazu, um einzusehen, daß der ästhetische Schein im absoluten göttlichen Bewußtsein nicht sinnlich sein kann in demselben Sinne wie derjenige in menschlichen Bewußtseinen, da Gott keine rezeptive sinnliche Empfindung und Anschauung zugeschrieben werden kann, sondern nur eine produktive Intuition. Die theosophische Ästhetik erkennt dies auch stillschweigend an, sucht sich aber damit aus der Verlegenheit zu helfen, daß sie den Wahrnehmungsschein beiseite läßt und sich bloß an den Phantasieschein hält, wie er im produktiven Künstler nicht bloß im Bereiche der Poesie, sondern auch in demjenigen der Künste der Wahrnehmung zunächst das innere Kunstwerk gestaltet. Die Phantasie ist einerseits produktiv und andererseits in ihren Produkten sinnlich; in Ermangelung der rezeptiven Wahrnehmung muß also die künstlerische Phantasie Gottes den Angelpunkt bilden, um den sich die theosophische Ästhetik dreht. Die Phantasie oder Imagination tritt als ein drittes Attribut neben die logische Idee und den Willen (Schellings Übergangsstandpunkt unter Böhmeschem Einfluß); sie kann aber auch ebenso gut oder ebenso schlecht wie eines der beiden anderen Attribute zum alleinigen Weltprinzip erhoben

Digitized by Google

werden, indem sie die beiden anderen in sich hineinzieht und ihre Funktionen unvermerkt mit verrichtet (Frohschammer). Eine solche Betonung der phantasiemäßigen Imagination im absoluten Geist hat so lange eine gewisse relative Berechtigung, wie sie als Reaktion gegen eine abstrakt diskursive Verbegrifflichung der logischen Idee (Hegel) auftritt und den intuitiven Charakter der aktuellen Idee betont. Gegenüber einem Standpunkt, der das Logische nur als immanentes Formalprinzip der Entfaltung ihres Inhalts und diesen Inhalt selbst als eine ebenso überbewußte wie übersinnliche Intuition auffaßt, verliert hingegen eine gesonderte Betonung der Phantasie oder Imagination jeden Schatten eines Rechtstitels. Denn die Produktivität und Intuitivität teilt die Idee mit der Phantasie und nimmt ihr dadurch dasjenige vorweg, was sie Positives zu bieten hätte; das einzige aber, was sie nicht mit ihr teilt, die sinnliche Scheinhaftigkeit des idealen Produkts, ist eben etwas, das nur dem beschränkten, organisch bedingten Geiste zukommen kann und nimmermehr dem absoluten, unbedingten Geiste. Es ist für die sinnliche Beschaffenheit des Scheines wesentlich gleichgültig, ob er durch die rezeptive Wahrnehmung oder durch die reproduktive Phantasie oder durch die produktive Phantasie gesetzt ist; was die Phantasie im Bewußtsein setzt, ist doch immer sinnlicher Schein von derselben Art der Sinnlichkeit wie der Wahrnehmungsschein. Es ist unmöglich, dem absoluten Geist Phantasie im *Unterschiede* von der Idee zuzuschreiben, ohne ihm Sinnlichkeit nach Art unseres Wahrnehmungsscheines zuzuschreiben, d. h. ohne ihn zu versinnlichen; es ist ebenso unmöglich, die sinnliche Imagination der göttlichen Phantasie *neben* der Idee als ein Zweites (wie ein Bild neben der Sache selbst) vorauszusetzen, wie die übersinnliche Idee in dem sinnlichen Phantasieschein Gottes *aufgehen* zu lassen nach Art der menschlichen ästhetischen Anschauung, welche die übersinnliche Idee nur implizite im ästhetischen Schein erfaßt. Im Menschen ist die produktive Phantasie das unmittelbare Wirken des unbewußten produktiven Geistes in der Rezeptivität des beschränkten sinnlichen Bewußtseins; in Gott, wo dieses sinnliche Bewußtsein, d. h. der rezeptive Faktor in der Phantasie, wegfällt, tritt eben an Stelle der Phantasie der produktive Faktor derselben, die Wirksamkeit des unbewußten Geistes, d. h. die Idee. Sobald die menschliche Phantasie als Produkt aus einem produktiven übersinnlichen und einem rezeptiven sinnlichen Faktor begriffen ist, sieht die theosophische Ästhetik sich vor die Alternative gestellt, entweder Gott durch Beilegung dieses sinnlichen Elements der Phantasie in anthropomorphischer Weise in die Sinnlichkeit herabzuziehen, oder aber die göttliche Phantasie und das von ihr gesetzte innergöttliche vollkommene Schöne der Sinnlichkeit zu entkleiden und in eine übersinnliche Sphäre hinaufzurücken. Das erstere Unternehmen setzt eine massive kindliche Gläubigkeit als noch vorhanden voraus, auf die wenigstens bei dem Publikum philosophischer Schriften heute nicht mehr gerechnet werden kann; das letztere hingegen setzt die göttliche Phantasie oder Imagination identisch mit dem, was die Philosophie die übersinnliche intuitive Idee im absoluten Geiste nennt, proklamiert also die übersinnliche aktuelle Idee oder das „ideale Universum in Gott" als das ursprüngliche und vollkommene Schöne, von dem alles irdische Schöne nur ein unvollkommener

Digitized by Google

Widerschein aus zweiter Hand ist. Damit wäre denn die theosophische Ästhetik beim abstrakten ästhetischen Idealismus wieder angelangt, den zu bekämpfen und zu überwinden die hauptsächliche Aufgabe und Leistung der Ästhetik dieses Jahrhunderts war.

Diese Konsequenzen warnen ebenfalls zur Genüge vor den Voraussetzungen, aus welchen sie entsprungen sind, d. h. vor der Annahme, daß der absolute Geist das Schöne zunächst für sich als absoluten Geist und für ein ihm als solchen zukommendes Bewußtsein produziere, und vor der damit zusammenhängenden Annahme, daß er als absoluter Geist das von ihm produzierte (Natur- und Kunst-) Schöne ästhetisch genieße. Wir haben dieser Annahme gegenüber festzuhalten, daß der absolute Geist das Schöne allerdings für sich produziert, aber nicht für sich als absoluten, sondern als beschränkten endlichen, nicht für sich als unbewußten, sondern für sich als in der Individuation bewußt gewordenen, nicht für sich als göttlichen übersinnlichen, sondern für sich als menschlichen sinnlichen, nicht für ein separates, göttliches, außer-, vor- und überweltliches Bewußtsein in ihm, sondern für das gewöhnliche, menschliche, innerweltliche Bewußtsein in ihm. Nur so kann die sinnliche Scheinhaftigkeit des Schönen vor Verflüchtigung gerettet, nur so der konkrete ästhetische Idealismus gewahrt und der Rückfall in abstrakten abgewehrt werden.

h) Zufälligkeit oder Zwecktätigkeit in der Hervorbringung des Schönen durch den absoluten Geist

Es entsteht nun die Frage, ob der absolute unbewußte Geist das Schöne blindnotwendig und in teleologischer Hinsicht zufällig produziert, oder ob er sich dessen Hervorbringung als einen Zweck, wenn auch nicht als den Hauptzweck, so doch als einen Mittelzweck oder auch relativ selbständigen Nebenzweck seiner kontinuierlichen Schöpfung vorgesetzt hat.

Wenn es richtig ist, daß das Schöne der unbewußt logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit der subjektiven Erscheinung proportional ist, und diese beim Naturschönen aus der unbewußt-logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit des die subjektive Erscheinung im Beschauer hervorrufenden Dinges (an sich) entspringt, so ist es klar, daß die Schönheit der subjektiven Erscheinung der Naturdinge durch deren logische und mikrokosmische Beschaffenheit als mittelbare Folge mitgesetzt ist, gleichviel aus welchen Motiven diese logische und mikrokosmische Beschaffenheit der Naturdinge gesetzt ist. Da es nun weiterhin auf der Hand liegt, daß das nächste und dringendste teleologische Motiv für die logische und mikrokosmische Beschaffenheit der Naturdinge und Naturindividuen ihr unmittelbarer Daseins- und Lebenszweck ist, so scheint die Frage wenigstens für das Naturschöne dahin erledigt zu sein, daß die Schönheit der subjektiven Erscheinungswelten eine beiläufige Folge der zu einem außerästhetischen Zweck gesetzten logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit der objektiv realen Erscheinungswelt ist.

Hieran ist so viel richtig, daß die subjektiven Erscheinungswelten auch dann bis zu einem gewissen, sehr beträchtlichen Grade schön sein müßten,

Digitized by Google

wenn ihre Schönheit ganz außer der Absicht des absoluten unbewußten Geistes gelegen hätte; es ist aber damit keineswegs bewiesen, daß dasjenige Maß von Schönheit, welches sich auch absichtslos als eine teleologisch akzidentielle Folge der Welteinrichtung einstellen würde, die Schönheit der subjektiven Erscheinungswelten auch wirklich erschöpft, und ebensowenig bewiesen, daß die unabhängig von jeder Absicht als Nebenwirkung eintretende Folge nicht auch zugleich vom absoluten unbewußten Geiste mit bezweckt worden sei. Es bleibt mit anderen Worten die Möglichkeit offen, erstens daß die obige Alternative, soweit sie richtig gestellt ist, d. h. soweit die eine Seite die andere ausschließt, im Sinne eines beabsichtigten Überschusses und Überflusses von Schönheit über das von selbst nebenher sich ergebende Maß hinaus zu beantworten sei, und zweitens, daß insoweit als sich die Schönheit schon ganz von selbst nebenher ergibt, die Alternative falsch gestellt ist und keine Berechtigung hat, weil die logisch notwendige Folge eines ohnehin zu anderen Zwecken Gesetzten doch die ästhetische Absicht als nebenherlaufenden Nebenzweck nicht ausschließt. Mag immerhin der praktische reale Zweck bei der logisch teleologischen Weltordnung der Hauptzweck gewesen sein, so hindert das doch nicht, daß mit demselben Mittel zugleich noch andere Nebenzwecke verfolgt sind, daß gleichsam mit derselben Klappe mehrere Fliegen auf einmal geschlagen werden. Bedingung ist dabei nur, daß die Mitverfolgung des Nebenzwecks dem Hauptzweck keinen Abbruch tue, also sich nur so weit geltend mache, als das Mittel zum Nebenzweck mit dem Mittel zum Hauptzweck zusammenfällt, oder aber, als das Mittel zum Nebenzweck die Erfüllung des Hauptzwecks nicht stört und beeinträchtigt. Ersteres ist der Fall bei der inhaltlichen Schönheit auf jeder Stufe, letzteres bei der relativ formalen Schönheit, welche als Zutat zur inhaltlichen Schönheit des Objekts den von letzterer ihr gelassenen Spielraum in relativ selbständiger Entfaltung erfüllt.

Wenn wir wissen und übersehen können, daß die logische, speziell die teleologische und die mikrokosmische Beschaffenheit der objektiv-realen Welt der Individuation im Bewußtseinsreflex eine subjektive Erscheinung hervorbringen muß, die die Eigenschaft der Schönheit besitzt, so ist wohl anzunehmen, daß der absolute Geist bei der Weltschöpfung diese Folge und Nebenwirkung in seiner unbewußten Allwissenheit auch überschaut haben werde; wenn er sie aber gekannt hat, so ist wiederum nicht anzunehmen, daß er sie in seiner unbewußten Allweisheit teleologisch mit in Anschlag zu bringen versäumt habe. Es war dazu nicht nötig, daß er den Sinnenschein nach seiner subjektiven Erscheinungsqualität als Bewußtseinsphänomen anschaute, sondern nur, daß er seine objektiven Bedingungen und Wirkungen in Rechnung stellte; denn zu diesen letzteren gehörte auch, daß das objektiv Logische und Mikrokosmische sich subjektiv im Sinnenschein als ein Schönes darstellen müsse. Die Frage ist nur, ob die mit in Anschlag gebrachte Nebenwirkung der Schönheit für den absoluten Geist und seine Weltgestaltung ein Zweck, wenn auch nur ein sekundärer Nebenzweck werden konnte. Diese Frage ist nur dadurch positiv

Digitized by Google

entscheidend zu beantworten, daß wir auf die Bedeutung der Schönheit im bewußten Geistesleben genauer eingehen, und uns klarmachen, was dieselbe vermittels dieser Bedeutung im bewußten Geistesleben für den Weltprozeß im ganzen bedeutet. Bevor wir aber in diese innere Untersuchung des Problems eintreten, wird es gut sein, uns einige mehr von außen an die Frage herantretende Erwägungen zu vergegenwärtigen, welche wohl geeignet sind, auf die Richtung vorzubereiten, in welcher wir die Entscheidung zu suchen haben werden und zu finden erwarten dürfen.

Es ist nämlich daran zu erinnern, daß das bisher über das Zusammenfallen des Mittels zu verschiedenen Zwecken Gesagte doch nur für das Naturschöne gilt, soweit es ein relativ inhaltlich Schönes ist, aber nicht für das Naturschöne, soweit es eine reell zwecklose, relativ formalschöne Zutat zu dem inhaltlich Schönen ist, und noch weniger für das Kunstschöne, das überhaupt reell zwecklos ist. Die Existenz eines *reell zwecklosen* Schönen, das sich *nicht* als teleologisch akzidentielle Folge und Nebenwirkung aus der außerästhetisch motivierten Beschaffenheit der objektiv-realen Welt ergibt, kann aber *für sich allein schon* als ein genügender Beweis **a posteriori** dafür gelten, daß die Schönheit als solche vom absoluten Geiste bezweckt sein muß, und das Gewicht dieses Beweises wächst in dem Maße, als das Kunstschöne an Schönheit das Naturschöne überragt. Eine anthropologische Ästhetik, welche das Kunstschöne rein aus den Bedürfnissen und bewußten Absichten des Menschen abzuleiten versucht, mag diesen Beweis, soweit er sich auf das Kunstschöne stützt, bestreiten, sie muß aber seine Bedeutung für denjenigen Teil des Naturschönen bestehen lassen, der nicht aus den reellen teleologischen Organisationsverhältnissen der Natur entspringt, sondern ein ästhetisches Luxurieren der Natur in zweckloser dekorativer Schönheit und ornamentalen Zutaten zeigt. Ist jedoch für dieses Gebiet des Naturschönen die Schönheit als unbewußter Selbstzweck einmal konstatiert, so wird das Bedenken der anthropologischen Ästhetik in bezug auf das Gebiet des Kunstschönen schon durch den obigen Nachweis der wesentlichen Gleichartigkeit der Entstehung von Kunstschönem und Naturschönem entkräftet; er ist ohnehin bedeutungslos, da er sich auf ein Verkennen des unbewußten Faktors im menschlichen Schönheitstrieb und Kunstschaffen stützt und den künstlerischen Genius mit den Mitteln der alten einseitigen Bewußtseinspsychologie erklären zu können wähnt. So gewiß nicht das menschliche Bewußtsein, sondern das Unbewußte in den originellen Genies die geschichtliche Entwickelung des Kunstschönen bestimmt, so gewiß in dieser über das Naturschöne weit hinausgehenden Entwickelung ein Zweck des absoluten unbewußten Geistes sich erfüllt, so gewiß ist auch die luxurierende reell zwecklose Schönheit in der Natur eine vom absoluten Geist unbewußt bezweckte und kein zufälliges Produkt des Spiels der Moleküle, so gewiß ist auch die Schönheit, welche aus der reellen Zweckmäßigkeit der Natur entspringt, eine vom absoluten Geist unbewußt implizite mit bezweckte, also keine teleologisch zufällige, wenngleich keiner expressen Mittel für ihre Verwirklichung mehr bedürfende. Hiermit ist die Frage, um die es sich hier handelt, eigentlich schon entschieden; wir werden aber sehen, daß diese Beantwortung noch einen ganz anderen Grad von Überzeugungskraft

Digitized by Google

gewinnt, wenn wir die Untersuchung zu Ende geführt haben werden, welche Bedeutung dem Schönen im bewußten Geistesleben und im geistigen Weltprozeß zukomme.

i) Die Bedeutung und der Wert des Schönen für den bewußten Geist

Wir haben oben (Kap. I 1 i, S. 32—33) gesehen, wie beim Akt der ästhetischen Auffassung das Subjekt sich vergißt, sich verliert und im ästhetischen Schein verschwindet, womit es allerdings innerhalb der Sphäre der Subjektivität bleibt, weil der ästhetische Schein selbst als realitätsfreie subjektive Erscheinung (ohne transzendentale Beziehung auf ein Ding an sich) ganz und ohne Rest in dieser Sphäre der Subjektivität liegt und verharrt. Wir haben ferner gesehen (Kap. I 2 c, S. 56—60), wie die vom ästhetischen Schein im Subjekt erregten Scheingefühle in den Schein zurückprojiziert werden, in diesen Projektionen einen integrierenden Bestandteil des Scheins bilden und das Schein-Ich oder Schein-Subjekt dieser Scheingefühle in den Schein mit hinüberziehen, während das reelle Ich noch imstande ist, sich von diesem Schein-Ich zu unterscheiden. Wir haben dann weiter gesehen (Kap. I 3 a und b, S. 61—68), wie die reale ästhetische Lust an dem gefühlserfüllten Schein sich von den hinausprojizierten Scheingefühlen zwar unterscheidet, aber mit denselben psychologisch verschmilzt und infolgedessen von denselben in den Schein mit hinübergerissen wird, und wie dadurch die Illusion entsteht, daß das reale Ich als Subjekt der realen ästhetischen Lust am objektiven Pol des Scheins wieder auftaucht, während es am subjektiven Pol der ästhetischen Auffassung untergegangen war und als Subjekt aller anderen realen psychischen Funktionen für die Dauer des ästhetischen Aktes untergegangen bleibt. Wir hatten endlich darauf hingewiesen (S. 68), daß diese „ästhetische Illusion" der Selbstversetzung des Subjekts ins Objekt oder des Wiederauftauchens des sich selbst abhanden gekommenen Subjekts im Objekt, oder mit anderen Worten die illusorische Identität des Subjekts und Objekts im Schönen einen tieferen metaphysischen Sinn habe, durch dessen gefühlsmäßiges Innewerden die reale ästhetische Lust potenziert und vollendet werde. Die voraufgehenden Betrachtungen setzen uns nunmehr in den Stand, die metaphysische Bedeutung dieser ästhetischen Illusion zu würdigen, welche als unentbehrliche Bedingung jedes echten, in sich vollendeten ästhetischen Genusses gelten muß, und welche von der realen ästhetischen Lust ersten Grades zwar begrifflich zu unterscheiden, aber infolge des unklaren, gefühlsmäßigen, mysteriösen Charakters des ganzen Vorganges tatsächlich nicht geschieden noch reell abscheidbar ist. Die begriffliche Unterscheidung beider ist gleichwohl nötig, schon darum, weil die reale ästhetische Lust ersten Grades kausale Bedingung für das Zustandekommen der Selbstversetzung des realen Subjekts ist, also nicht wie die ästhetische Lust zweiten Grades aus dieser Selbstversetzung entspringen kann.

Wir hatten oben in dem grundlegenden ersten Kapitel die reale ästhetische Lust ersten Grades zunächst nur als empirische Tatsache konstatieren

Digitized by Google

können, ohne uns um deren ursächliche Erklärung zu kümmern, welche ja erst durch den ganzen Verlauf der Untersuchung des Schönen ermittelt werden konnte. Jetzt können wir zusammenfassend sagen, daß diese Lust ersten Grades aus dem gefühlsmäßigen Innewerden der logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit des implizite im Schein erfaßten idealen Gehalts des Schönen entspringt, wobei die Adäquatheit des Scheins an den Gehalt nur Bedingung für die Erfassung des Gehalts, und dadurch indirekt Bedingung für das Zustandekommen der Lust, aber nicht Ursache der Lust ist*). Das gefühlsmäßige Innewerden der logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit des dem Schein immanenten idealen Gehalts erweckt nicht bloß darum Lust, weil damit eine Homogeneität und Konformität zwischen der Beschaffenheit des Objekts und der Organisation und geistigen Veranlagung des Subjekts konstatiert wird, sondern weil die konforme Beschaffenheit beider, speziell aber diejenige des allein das Bewußtsein erfüllenden Objekts auf die absolute Idee und durch diese auf den absoluten Geist bezogen wird, von welchem sie zugleich ihren tatsächlichen Ursprung herleitet, weil das Schöne als eine der Offenbarungsweisen des absoluten unbewußten Geistes an das Bewußtsein empfunden wird, als eine scheinhafte Selbstmanifestation des absoluten Geistes, welche darauf berechnet ist, vom Bewußtsein als solche verstanden zu werden.

Dies gilt nicht bloß für die Höhenpunkte des Schönen, welche, wie z. B. die religiösen Kunstwerke, die Immanenz des absoluten Geistes im beschränkten Individuum versinnlichen, oder, wie die höchsten Modifikationen des Schönen, den Weltprozeß und seinen tiefsten Sinn symbolisch antizipieren, sondern auch für alle mittleren Stufen des Schönen, wo die in den Schein hineinprojizierten ästhetischen Scheingefühle immer noch ausreichen, um die logisch mikrokosmische Beschaffenheit der dem Schein immanenten Partialidee gefühlsmäßig zum Bewußtsein zu bringen; ja sogar es gilt auch für die untersten Stufen des Formalschönen, wo die mikrokosmische Bedeutung der Idee gegen ihre mehr oder minder abstrakte (mathematische oder dynamische) Logizität in den Hintergrund tritt. Sobald man erst recht zum ästhetischen Genießen vorbereitet ist, was nur an dem Schönen höchsten Grades geschehen kann, wird man auch in den einfachsten schönen Gestalten oder Verhältnissen eine Selbstoffenbarung des absoluten Geistes durch die Idee zu fühlen nicht umhin können, nur mit dem Unterschiede, daß es hier ein Kleines und Weniges, dort ein Großes und Vieles ist, was der absolute Geist im Schönen von sich offenbart, und man zuletzt darauf angewiesen ist, den Löwen an der bloßen Kralle zu erkennen.

*) Wenn ein der Idee inadäquater Schein dargeboten wird, so kann man die Idee nicht aus ihm herauslesen, also auch keine Lust an dem unverstanden Gebliebenen empfinden; wenn aber die auszudrückende Idee zwar als Velleität des Künstlers durch den Schein hindurchschimmert, jedoch mit gewissen Bestandteilen desselben in Widerspruch steht, so erweckt solcher Schein als ein formal häßlicher reale ästhetische Unlust. Dagegen gehört eine ausdrückliche Reflexion auf die Übereinstimmung der konkreten sinnlichen Erscheinungsform mit dem idealen Gehalt nicht mehr dem Gebiete der ästhetischen Auffassung an, sondern entweder demjenigen der theoretischen Wissenschaft (Ästhetik) oder demjenigen der praktischen Technik der Künstlerwerkstatt.

Digitized by Google

Nun gewinnt die Tatsache der ästhetischen Illusion ein ganz neues Gesicht; denn dasjenige, worüber das Subjekt sich selbst verloren und worin es sich als ein mit dem Objekt zusammenfallendes wiedergefunden hat, ist ja jetzt als die geflissentliche Selbstoffenbarung des absoluten Geistes konstatiert. Indem das Subjekt sich im Schönen als illusorisches Subjekt-Objekt gefunden hat, hat es vermittels der im Schönen versinnlichten Idee seine illusorische Wiedervereinigung mit dem absoluten Geiste vollzogen, von dem es selbst, als organisch-psychisches Individuum, eine reale Manifestation ist. Als objektiv-reales Erscheinungsindividuum ist das Subjekt vom absoluten Geiste reell getrennt, weil phänomenal geschieden, und es fühlt sich als individuelles Selbstbewußtsein existentiell geschieden von demselben, obzwar derselbe als unbewußter Wesensgrund ihm immanent bleibt. In der Hingabe an das Schöne aber fühlt das Subjekt diese Geschiedenheit aufgehoben und sich in die Einheit mit dem absoluten Geist durch den ästhetischen Schein der Idee phänomenaliter restituiert, wenngleich diese restitutio in integrum bloß eine psychologische Illusion ist, die mit dem Ende des ästhetischen Akts wieder verschwindet.

Alle objektiv realen Erscheinungen treten dem Subjekte als etwas Fremdes, zunächst und zumeist Feindliches gegenüber, und bleiben ihm selbst dann etwas Fremdes, ein Nicht-Ich, das seinem Ich entgegengesetzt ist, wenn sie sich freundlich und fördernd zu seinen Bedürfnissen stellen. Nur der reine Schein des Schönen ist ein Objekt, dem mit dem Wegfall der transzendentalen Beziehung auf eine transzendente Realität auch alle Fremdheit, potentielle Feindseligkeit und reale Entgegensetzung gegen das Subjekt benommen ist, und das dadurch fähig geworden ist, auch das Subjekt seine Entgegensetzung gegen das Objekt vergessen zu machen und es vermittels der ästhetischen Scheingefühle und der realen ästhetischen Lust ganz zu sich herüber und in sich hereinzuziehen. Vor dem Anblick des Schönen erstirbt wie in der Liebe „das Ich, der finstere Despot", um im Morgenrot der Schönheit als eingeworden mit dem Objekt, d. h. hier mit der Selbstoffenbarung des absoluten Geistes, wieder aufzuerstehen. Die Ichheit ist aber der Kerker, in den das Subjekt gebannt ist, aus dem sich sein besseres Teil hinaussehnt nach Erlösung; all sein heimlichstes und innerstes Trachten und Sehnen geht nach Wiederaufhebung der objektiv-realen Phänomenalitätsschranke, durch welche es von Gott geschieden ist, nach Wiederherstellung der in der Individuation aufgehobenen vollen Einheit mit Gott, kurz nach der Wiedervereinigung mit Gott, die es in der Sphäre der Realität vergeblich erstrebt. Was dieser tiefsten Sehnsucht Gewährung verheißend entgegenkommt, das entzündet seine Liebe, so vor allem ein Individuum des andern Geschlechts, in welchem das Subjekt als Ich unterzugehen und als höhere mikrokosmischere Kollektivpersönlichkeit (Familie) aufzuerstehen hofft, so auch das Schöne als ein Zeugnis für den göttlichen Offenbarungswillen, der vom liebebedürftigen Herzen als Liebeswillen gedeutet wird*).

In der Tat ist ja auch die Erlösungssehnsucht dem absoluten unbe-

*) Vgl. „Die deutsche Ästhetik seit Kant", S. 146—148.

Digitized by Google

wußten Geiste und dem bewußten Individualgeiste gemein, ja sie ist sogar ursprünglich Funktion des ersteren, die nur auf den letzteren übergeht; was aber im absoluten Geiste sich lediglich als makrokosmischer Endzweck der Erlösung des Willens vom Wollen darstellt, das reflektiert sich im endlichen Geiste zwiespältig als Sehnsucht nach Erlösung vom Übel überhaupt und als Sehnsucht nach Erlösung vom Übel des individuellen, von Gott geschiedenen Daseins insbesondere, wobei die letztere Seite die dringlichere und dem Individuum näherliegende ist. Während die Sehnsucht nach Erlösung vom Übel des Daseins überhaupt im mikrokosmischen Inhalt des Schönen, speziell im Komischen, Tragischen und Tragikomischen, also in der Lust ersten Grades, seine Befriedigung findet, gewinnt die Sehnsucht nach Erlösung vom individuellen, von Gott geschiedenen Dasein, ihre Befriedigung in der ästhetischen Illusion, also in der Lust zweiten Grades. Was die Wissenschaft als abstrakt begriffliche Lehre dem Verstande darbietet, was das mystische religiöse Gefühl im Aufschwung der Andacht und in der Versenkung in die Tiefen der eigenen Brust als dunkle unbestimmte Wirklichkeit erringt, das stellt die Hingebung an den Zauber der Schönheit in seliger Klarheit vor die entzückten Sinne, aber auch nur als ästhetische Illusion.

Gäbe es keine wissenschaftliche Bewährung und religiöse Vergewisserung des Glaubens an wesentliche Einheit und der Hoffnung auf einstige volle Wiedervereinigung des Individuums mit Gott, so würde der Wert der ästhetischen Illusion verschwindend klein sein; aber im Hinblick auf diese Nachbargebiete des bewußten Geisteslebens erhält sie den hohen Wert, das im Scheine oder Bilde schauen zu lassen, was die Wissenschaft in abstracto denken, und die Religion begrifflos und formlos fühlen läßt. In der Gewißheit, daß das von der ästhetischen Illusion Vorgespiegelte im Grunde doch ein symbolischer Ausdruck teils gegenwärtiger, teils künftiger Wahrheit ist, wird das Illusorische an der Art und Weise ihres Zustandekommens und der Form ihres Bestehens gleichgültig; mit der Klarheit ihres Schauens aber dient sie den beiden Nachbargebieten zur willkommenen Ergänzung und durch ihren Wahrheitsgehalt zum stärkenden Trost für die erlösungssehnsüchtigen Herzen auf ihrer Wanderschaft durch das reale Leben und seine herben Pflichten. Man braucht den praktischen Wert des Schönen als Erholung von ernster Arbeit und als auf den dornigen Weg gestreute Freudenblume nicht zu verkennen, am wenigsten für gewöhnliche Menschenkinder, die es noch niemals bis zur Erfahrung der ästhetischen Illusion gebracht haben; aber man wird darum doch eine Ansicht, welche den Wert des Schönen für den Weltprozeß hiermit für erschöpft hält, als eine sehr subalterne Ansicht erklären müssen. Wer jemals die ästhetische Illusion und die mit ihr verknüpfte Lust zweiten Grades gekostet hat, der wird mit mir darin übereinstimmen, daß nur an ihr die volle und tiefste Bedeutung des Schönen für den Weltprozeß bemessen werden kann, weil sie alles ästhetische Genießen, das auf den ersten Grad der Lust beschränkt ist, an Intensität und nachhaltiger Wirkung auf das betroffene Gemüt unendlich überragt.

Digitized by Google

k) Die teleologische Bedeutung des Schönen im Weltprozeß

Hiermit ist nun auch vorgezeichnet, daß und in welchem Sinne das Schöne für den absoluten Geist Zweck werden kann und muß. Wenn die Erfüllung des makrokosmischen Endzwecks der Maßstab ist, an welchem alle Mittelzwecke ihrem Werte nach zu bemessen und durch welchen sie ihrer Aufstellung nach bedingt sind, so wird sowohl die ethische Hingebung der Individuen an den teleologischen Prozeß, als auch die theoretische Orientierung über Wesen der Welt und Bedeutung des Weltlaufs, als auch die religiöse Versenkung in die wesenhafte Einheit des Individuums mit dem absoluten Geist, als auch die ästhetische Illusion einer durch die Identität des Subjekts mit der mikrokosmischen Offenbarung des absoluten Geistes vermittelten Wiedervereinigung für den absoluten Geist Zweck sein müssen, weil und in dem Maße als alles dies Mittel ist für den Endzweck. Speziell die Schönheit wird Mittelzweck für den absoluten Geist sein müssen, sofern sie, die Wahrheit und Religion ergänzend, im Schein oder Bilde das Weltdasein einerseits auf seinen absoluten Grund bezieht und andererseits auf dessen Relativität und Überwindbarkeit antizipierend hindeutet, im sinnlichen Gewande selbst auf das Übersinnliche als dessen ideale Wahrheit zurückweist und die Sehnsucht nach voller Wiedervereinigung mit dem absoluten Geist und nach Erlösung von der gottgetrennten Ichheit wenigstens vorübergehend durch eine tröstende Illusion von prophetischer Wahrheit, wenn auch nicht stillt, so doch beschwichtigt und durch Erfüllung der Liebessehnsucht Glauben und Hoffnung stärkt. Kommt diese Wirkung in eminentem Grade auch nur dem höchsten Schönen zu, so kann sie in geringerem Grade doch schon an dem Schönen niederer Stufe haften, je nach der Empfänglichkeit, die das ästhetische Subjekt demselben entgegenbringt; sofern aber das Schöne niederer Stufen in seiner Wirkung auf die reale ästhetische Lust ersten Grades beschränkt ist, wird sein teleologischer Wert für den absoluten Geist danach zu bemessen sein, in welchem Grade es einerseits subjektiv als unentbehrliches ästhetisches Erziehungsmittel zur Empfänglichkeit für das höchste Schöne und andererseits objektiv als unentbehrliche Vorbereitung und notwendiger Baustein für dessen Zustandekommen gelten darf.

Ist das höchste Schöne wesentlich erst im Reiche des Kunstschönen anzutreffen, so wird auch für den absoluten Geist das Kunstschöne die teleologische Hauptsache sein müssen, und das Naturschöne ebenso wie das Schöne niederer Stufen in der Kunst nur als Mittel zum Zustandekommen des höchsten Kunstschönen in Betracht kommen. Wo das Naturschöne ästhetische Wirkungen höchster Art hervorbringt, wird man in der Regel annehmen dürfen, daß das wirkende Schöne schon kein reines Naturschönes mehr ist, obwohl es vom Beschauer dafür gehalten wird, sondern bereits ein Produkt aus gegebenem Naturschönen und unbewußter künstlerischer Fortbildung und Steigerung desselben durch die produktive Phantasie des Beschauers, so daß es bereits auf dem Übergang vom Naturschönen zum Kunstschönen steht und gerade das Beste und Höchste nicht mehr der Natur verdankt. Im

Digitized by Google

teleologischen Gesamtprozeß der Entwickelung des Schönen wirkt die bloße Naturschönheit zunächst ganz unbewußt als Anreiz auf die Entfaltung des Kunsttriebes, ohne selbst als Schönes sonderlich beachtet zu werden; wenn sie aber, von Beschauern mit bereits entwickeltem Kunstsinn ausdrücklich beachtet wird, so wird sie meistens schon wieder nicht mehr als reine Naturschönheit aufgefaßt, sondern in idealisierter und künstlerisch fortgebildeter Gestalt. In beiden Fällen wirkt also die Naturschönheit, wenn auch in verschiedenem Sinne, als Anregungsmittel auf die Entfaltung von Kunstschönem, und ihre Wichtigkeit in dieser Hinsicht ist so bedeutend, daß man trotz der Existenz von Künsten ohne Naturvorbild billig zweifeln darf, ob ohne diese Anregung durch das Naturschöne die Entwickelung eines Kunstschönen überhaupt möglich gewesen wäre.

Damit ist die teleologische Bedeutung des Schönen überhaupt und mittelbar auch diejenigen des Kunstschönen, welche wir oben aus indirekten äußeren Kennzeichen als *existierend* annehmen mußten, nun auch von innen heraus ihrer *Essenz* nach aufgedeckt, und es wird nunmehr verständlich, nicht bloß *daß*, sondern auch *in welchem Sinne* die Schönheit der subjektiven Erscheinung der Naturdinge für deren Einrichtung durch den absoluten Geist teils als ein mit dem realen Hauptzweck Hand in Hand gehender Nebenzweck, teils als ein über den realen Daseins- und Lebenszweck der Naturdinge und Individuen hinausgehender selbständiger Zweck in Betracht kommen konnte. Eine überzeugende Kraft werden diese Ausführungen selbstverständlich nur für denjenigen haben können, der auf dem Boden einer teleologischen Weltanschauung steht, nicht für denjenigen, der die Welt als ein zweckloses Produkt mechanischer Kausalität betrachtet. Unter letzterem Gesichtspunkte ist natürlich die Welt der realen Individuation, so wie sie ist, geworden ohne alle Rücksicht auf Schönheit, und die Schönheit nur eine teleologisch zufällige mechanische Nebenwirkung des Daseins und Soseins der Welt. Vom Standpunkte der teleologischen Weltanschauung hingegen, wo der Endzweck des Weltprozesses nur durch den bewußten Geist zur Erfüllung gelangen kann, ist auch die Entwickelung des bewußten Geisteslebens diejenige Seite des Weltprozesses, auf welche es dem Weltschöpfer allein ankommt, und ist die andere, äußere Seite des Weltprozesses — d. h. das materielle Dasein und die materiellen Veränderungen der Welt — an und für sich wertloses, bedeutungsloses und gleichgültiges Mittel für die inneren Bewußtseinsvorgänge in der Welt. Wenn die ganze untermenschliche Außenwelt und die Organisation des bewußten Geistes und seiner Hilfsorgane in gegenseitiger harmonischer Übereinstimmung lediglich darauf angelegt sind, daß das bewußte Geistesleben, welches aus ihnen resultiert, der Erfüllung der Zwecke des absoluten Geistes diene, dann tritt neben den andern Mittelzwecken des bewußten Geisteslebens auch der Schönheitszweck in sein ebenbürtiges Recht, und er hat in der realen Natur nicht etwa hinter selbständigen Zwecken des materiellen Daseins zurückzustehen, weil solche gar nicht existieren, sondern nur hinter der gesamten Zweckmäßigkeit der realen Natur als Mittel für die Totalität der geistigen Zwecke und der durch diese bedingten Gesetzmäßigkeit. Wer aber zwischen mechanischer und teleologischer Weltanschauung noch schwankt, der dürfte eine Bewäh-

Digitized by Google

rung der letzteren darin erkennen, daß sie allein dem von jedem feineren und tieferen Gefühl zugestandenen unermeßlich hohen Wert des Schönen erklärend gerecht zu werden vermag, wogegen die mechanische Weltanschauung mit ihrer rein anthropologischen, von jedem metaphysischen Hintergrunde abgelösten Ästhetik den tiefsten Kern des Problems des Schönen als einen für sie unerreichbaren ignorieren und sich damit begnügen muß, an seiner Schale herumzunagen.

Digitized by Google

Das Dasein des Schönen

*

VII. Das Naturschöne und geschichtlich Schöne

*

1. Die Einteilung des daseienden Schönen

a) Die drei möglichen Einteilungsarten

Im ersten Buche haben wir hauptsächlich die Besonderungen des Schönen seinem Begriffe nach betrachtet, um dadurch den ganzen Umfang des Begriffs des Schönen zu erschöpfen. Jetzt bleibt die Aufgabe übrig, zu untersuchen, wie die im ersten Buche aufgezeigten Besonderungen des Begriffs des Schönen überall da sich trennen und verbinden, wo ein Schönes als daseiend gegeben ist; es ist mit andern Worten jetzt ebenso die Sphäre des Daseins des Schönen erschöpfend zu umspannen wie vorher die Sphäre des Begriffs des Schönen. Hierzu ist vor allen Dingen erforderlich, daß eine Einteilung für das daseiende Schöne aufgesucht wird, und alsdann, daß in jedem Gliede dieser Einteilung untersucht wird, welche Besonderungen des Begriffs des Schönen und in welcher Verbindung und in welchem gegenseitigen Gewichtsverhältnis darin vorkommen.

Das daseiende Schöne läßt sich einteilen erstens nach seiner bloßen und ausschließlichen Subjektivität oder gleichzeitigen Objektivität und Subjektivität, zweitens nach der Beziehung des Scheins zur Realität des Daseins und Lebens, und drittens nach seiner Entstehung. Die erste Art der Einteilung ergibt zunächst den Unterschied des bloß subjektiven Phantasieschönen, dem jedes objektiv-reale Substrat des Daseins fehlt, und des von einer objektiven Realität getragenen Schönen. Die zweite Art der Einteilung ergibt den Unterschied des unfreien Schönen, das an einer mit seinem Schein übereinstimmenden Realität haftet, und des freien Schönen, das an einer seinem Schein heterogenen und gleichgültigen Realität haftet. Die dritte Art der Einteilung, nach der Entstehung, ergibt zunächst den Unterschied eines völlig unbewußt produzierten Schönen und eines unter Assistenz eines Bewußtseins produzierten Schönen; das zweite Glied dieser Einteilung zerfällt dann wieder in ein solches Schöne, bei dessen Produktion zwar das Bewußtsein des Produzenten beteiligt, aber ohne bewußte ästhetische Absicht beteiligt war, und in ein solches Schöne, bei welchem das Bewußtsein des Produzenten mit be-

Digitized by Google

wußter ästhetischer Absicht mitwirkte. Das völlig unbewußt produzierte Schöne wird Naturschönes genannt, das unter Assistenz eines Bewußtseins mit bewußter ästhetischer Absicht produzierte Schöne wird Kunstschönes genannt, während das zwar unter Assistenz eines Bewußtseins aber ohne bewußte ästhetische Absicht produzierte Schöne das geschichtlich Schöne und kulturgeschichtlich Schöne umspannt.

Die drei Einteilungsprinzipien kreuzen sich mannigfach, und selbst da, wo sie sich zu decken scheinen, findet doch keine analoge Korrespondenz der Glieder statt. Das bloß subjektive Phantasieschöne der ersten Einteilung scheint zunächst ganz auf die Seite des freien Schönen der zweiten Einteilung zu fallen, während das objektive Schöne der ersten Einteilung sowohl freies als unfreies Schöne im Sinne der zweiten Einteilung sein kann. Aber genauer betrachtet erstreckt sich die zweite Einteilung auch in das Phantasieschöne hinein; denn es kommt ja für die Unfreiheit oder Freiheit des Schönen nicht sowohl darauf an, ob dasselbe wirklich mit der Realität verwachsen ist, als vielmehr darauf, ob es dem auffassenden Bewußtsein so vorkommt, d. h. ob der Schein vom Perzipierenden auf eine vorausgesetzte transzendente Realität bezogen wird oder nicht. So ist also eine schöne Halluzination ein unfreies Schöne, weil und insofern sie für eine objektive Realität gehalten, d. h. ihr subjektiver Schein auf eine als korrespondierend vorausgesetzte transzendente Realität bezogen wird; so ist ferner die mythische Phantasievorstellung eines Volkes von einem Sonnengott, der in goldig strahlender Rüstung am Himmel auf einem Wagen dahinfährt, ein unfreies Schöne, weil und solange sie auf dem zweifellosen Glauben an eine dieser Phantasievorstellung korrespondierende Realität beruht. Die Halluzination bleibt auch für denjenigen, der ihren halluzinatorischen Charakter mit seinem abstrakten Denken durchschaut, ein unfreies Schöne, weil seine unmittelbare sinnliche Anschauung von dem als trügerisch durchschauten Schein der objektiven Realität der Vision doch nicht loskommt; die mythische Phantasievorstellung von dem einherfahrenden Sonnengott hingegen wird zum freien Schönen, sowie der Glaube an die realistische Wahrheit dieser Vorstellung schwindet, weil der sinnliche Zwang zur Aufrechterhaltung der Täuschung hier fehlt.

Das Phantasieschöne der ersten Einteilung scheint ferner auf den ersten Blick ganz auf die Seite des unter Assistenz eines Bewußtseins produzierten Schönen, also in der dritten Einteilung auf die Seite des geschichtlich Schönen und Kunstschönen zu fallen, während das objektiv Schöne der ersten Einteilung sowohl im Naturschönen, wie auch im geschichtlich Schönen und Kunstschönen zu finden ist. Genauer betrachtet stellt sich aber heraus, daß auch das Phantasieschöne zum Naturschönen seinen Beitrag liefert, insofern die Geistesfunktion der Phantasie auch in solchen Zuständen mit besonderer Lebhaftigkeit tätig sein kann, wo dem Geiste die vernünftige Selbstbeherrschung, die zielstrebige Leitung seines Vorstellungsablaufs, kurz die geistige Besonnenheit fehlt, und er ganz der Herrschaft des in ihm waltenden Naturlebens unterworfen ist. Was so im Schlaf, Rausch, Delirium oder Irrsinn von der Phantasie produziert wird, ermangelt sowohl der ästhetischen Ab-

Digitized by Google

sicht wie der ästhetischen Freiheit und eigentlichen Geistigkeit, ist vielmehr durch eine Art Fortsetzung der Naturproduktivität im sinnlichen Vorstellungsleben entstanden zu denken und verhält sich in seinem Gebundensein an den unbewußten natürlichen Lebensprozeß und durch die geglaubte transzendentale Realität des Scheins ganz wie ein Naturschönes, dessen objektiv-reale Ursache nur nicht außerhalb, sondern innerhalb des Organismus des Produzierenden liegt.

b) Die Ausscheidung des rein subjektiven Phantasieschönen

Die erste Einteilungsart scheint demnach den Bedürfnissen der Ästhetik am wenigsten zu entsprechen, weil das Phantasieschöne keine Selbständigkeit hat und anderen Gebieten des Schönen nicht als ebenbürtiges und gleichberechtigtes Glied einer Einteilung entgegengestellt werden kann. Das Phantasieschöne ist entweder ein bloß reproduktives oder ein produktives. Im ersteren Falle geschieht die Reproduktion entweder vermittels des eigenen Gedächtnisses und bezieht sich dann als Erinnerungsschönes auf früher wahrgenommenes Natur- oder Kunstschönes, oder sie erfolgt nach Anleitung von gehörten oder gelesenen Worten und ist dann entweder ein geschichtlich Schönes oder ein Poesieschönes. Im letzteren Falle, wenn die Phantasie produktiv ist, d. h. unter Benutzung des verfügbaren Gedächtnismaterials doch über die vorhandenen Erinnerungen kombinatorisch und frei gestaltend hinausgeht, besteht bei dieser Produktion entweder eine bewußte ästhetische Absicht oder nicht. Besteht eine solche nicht, so bleibt die Produktion ein rein subjektives Naturspiel wie etwa im Traume, oder ein geschichtliches Spiel der Volksphantasie wie in der Mythologie, und wäre das Ergebnis am ehesten als „subjektiv Naturschönes" und „subjektiv geschichtlich Schönes" zu bezeichnen; besteht dagegen eine bewußte ästhetische Absicht bei dieser Phantasieproduktion, so ist dies bereits eine künstlerische Absicht und von dem Trieb nach äußerlicher Objektivation des innerlich Produzierten unabtrennbar, wenn auch der Trieb unter Umständen zu schwach sein kann, um die Trägheit oder die sonstigen äußeren Hemmnisse zu überwinden. Insoweit das Phantasieschöne ein früher wahrgenommenes Natur- oder Kunstschönes bloß durch Erinnerung subjektiv wiederholt, bedarf es keiner besonderen ästhetischen Betrachtung mehr, sondern ist durch die Betrachtung des von ihm reproduzierten Natur- und Kunstschönen ohne weiteres mit erledigt; insofern das Phantasieschöne mit ästhetischer Absicht produziert ist, muß es als „Phantasiekunstwerk" oder „inneres Kunstwerk" oder „unvollständiges, in der ersten Hälfte der künstlerischen Produktion steckengebliebenes Kunstwerk" oder als „subjektiv antizipiertes Kunstwerk" bezeichnet werden. Als letzteres ist es allen Gesetzen des Kunstschönen unterworfen und muß durch die Ästhetik bei der Erörterung der Entstehung des Kunstwerks notwendig mit zur Sprache gebracht werden, aber auch so erledigt werden, daß nichts weiter darüber zu sagen bleibt.

Das produktive Phantasieschöne ohne bewußte ästhetische Absicht oder das rein subjektive Naturschöne und geschichtlich Schöne bliebe demnach allein zur Besprechung unter dem Phantasieschönen übrig; indessen wird die Ästhe-

Digitized by Google

tik ohne Zweifel besser daran tun, das Schöne der mythologischen Glaubenswelten unter dem geschichtlich Schönen und im Zusammenhang mit diesem (insbesondere mit den religiösen und sittlichen Idealen) zu behandeln, das subjektiv Naturschöne des Traumes, der Fieberphantasien, der Opium- und Haschischnarkose usw. aber der Psychologie zu überlassen, da alle darüber aus ästhetischem Gesichtspunkt zu machenden Bemerkungen doch nur Wiederholungen oder Vorwegnahmen aus der Lehre vom Naturschönen und Kunstschönen sein können. Nur insoweit diese Zustände durch ihre Abweichung von demjenigen des wachen Bewußtseins Aufschlüsse über die Art und Weise der Offenbarung des Unbewußten im Bewußtsein zu geben geeignet sind, haben sie für die Ästhetik ein Interesse; diesem Interesse ist aber in der Lehre von der Entstehung des Kunstschönen ausreichend Rechnung zu tragen, ohne daß deshalb ein besonderer Abschnitt „das Phantasieschöne" neben das objektiv Schöne zu stellen wäre.

Es bleibt hiernach von der ersten Einteilung nur das zweite Glied, das objektiv Schöne bestehen, innerhalb dessen dem Phantasieschönen als einem auf die frühere Objektivität *zurück* weisenden oder auf die künftige Objektivität *hinaus* weisenden *unvollständigen* Schönen das ihm zukommende Maß von Beachtung gesichert bleibt. Keinenfalls aber darf das subjektive Phantasieschöne mit den *Unterabteilungen* des objektiv Schönen *koordiniert* werden, was ein logischer Fehler wäre, auch abgesehen davon, daß es unpraktisch ist, dem Phantasieschönen einen besonderen Raum in der Ästhetik anzuweisen. Sind nun gar die Unterabteilungen des objektiv Schönen nach Maßgabe der beiden *andern* Einteilungsprinzipien gebildet, so würde die Nebeneinanderstellung des Phantasieschönen mit den Gliedern jener anderen eine unstatthafte Vermengung der verschiedenen Einteilungsprinzipien und eine Durcheinanderwürfelung der aus denselben resultierenden Glieder darstellen (so z. B. bei Vischer).

c) *Die Entscheidung zwischen der zweiten und dritten Einteilungsart*

Die Frage nach der Einteilungsart des daseienden Schönen ist nunmehr so weit vereinfacht, daß wir nur noch die Wahl zwischen der zweiten und dritten haben, und bei dem Vergleich dieser beiden ergeben sich merklich einfachere Beziehungen. Das unfreie Schöne der zweiten Einteilungsart umspannt das Naturschöne, geschichtlich Schöne und einen Teil des Kunstschönen in der dritten Einteilungsart, und nur der Rest des Kunstschönen deckt sich mit dem freien Schönen. Die phantasiemäßige Erinnerung oder Vorwegnahme des objektiv Schönen fällt dabei unter die gleichen Gesichtspunkte mit demjenigen, was sie wiederholt oder antizipiert. Eine doppelte Kreuzung der Einteilungsarten findet hier nicht mehr statt, sondern jede der beiden ist geeignet, in dem einen Gliede der andern Einteilungsart Unterabteilungen hervorzubringen. Stellen wir die Einteilung in unfreies und freies Schönes als *Haupteinteilung* voran, so zerfällt das unfreie Schöne in Naturschönes, geschichtlich Schönes und unfreies Kunstschönes, während das *freie* Schöne sich näher als *freies Kunstschönes* be-

Digitized by Google

stimmt. Stellen wir hingegen die Einteilung in Naturschönes, geschichtlich Schönes und Kunstschönes voran, so zerfällt das Kunstschöne in unfreies und freies Kunstschönes, während das Naturschöne und geschichtlich Schöne sich näher als unfreies Schönes bestimmt.

Für die erstere Art der Gliederung könnte der Umstand sprechen, daß einerseits das geschichtlich Schöne und unfreie Kunstschöne mit flüssiger Grenze ineinander übergehen und andererseits das unfreie Kunstschöne großenteils wie eine unwillkürliche Fortsetzung der Naturproduktivität durch das Medium der Menschheit erscheint; außerdem scheint es der Forderung begrifflicher Strenge und Präzision besser zu entsprechen, wenn der Einteilungsmaßstab von den Eigentümlichkeiten der Sache selbst, als wenn er von der Art ihrer Entstehung hergenommen wird. Für die letztere Art der Gliederung spricht hinwiederum, daß die unfreien und freien Künste in der engsten Wechselwirkung stehen und sich allzu entschieden als Zweige eines Baumes darstellen. Aus höherem Gesichtspunkt erscheint ja die freie Kunst ebensogut wie die unfreie einerseits als eine Fortsetzung der Naturproduktivität auf höherer Potenz und andererseits als eine durch das geschichtlich Schöne bedingte und selbst wieder auf dasselbe zurückwirkende, so daß die Wurzelgemeinschaft und Wechselwirkung mit dem Naturschönen und geschichtlich Schönen für beide Unterabteilungen des Kunstschönen gilt; sie drängt sich nur bei den niederen Stufen des unfreien Kunstschönen dem Beschauer lebhafter auf (z. B. bei Volkstrachten, Geräten u. dgl.), während sie auf den höheren Stufen des unfreien Kunstschönen (z. B. Architektur und dekorativen Künste) für die oberflächliche Betrachtung schon ebenso zurückzutreten scheint wie bei dem freien Kunstschönen.

Bei dem Naturschönen und dem geschichtlich Schönen zweifelt wohl niemand daran, daß es ein unfreies Schöne ist, auch liegt keine Gefahr vor, daß diese Tatsache auch nur für einen Augenblick in Vergessenheit geraten könnte, und bedarf es, um dieser Gefahr vorzubeugen, wohl schwerlich einer besonderen Zusammenfassung beider mit dem unfreien Kunstschönen unter der Gesamtbezeichnung des unfreien Schönen. Wohl aber bedarf es innerhalb des Kunstschönen einer scharfen Sonderung zwischen dem unfreien und freien Kunstschönen; dieser Forderung scheint indes in gleichem Maße genügt, wenn beide als Unterabteilungen des Kunstschönen aufgestellt werden, als wenn das unfreie Kunstschöne mit dem Naturschönen und geschichtlich Schönen unter der Überschrift „Das unfreie Schöne" vereinigt wird. Vielmehr würde eine solche Zerreißung des Kunstschönen etwas Befremdliches haben, da man sich gewöhnt hat, das Kunstschöne als ein Ganzes anzusehen, das dem Naturschönen gegenübersteht, und durch das Bindeglied des geschichtlich Schönen mit demselben verknüpft ist. In der Regel wird sogar das geschichtlich Schöne unter das Naturschöne im weiteren Sinne befaßt, insofern es mit dem Naturschönen im engeren Sinne das Merkmal gemein hat, ohne bewußte ästhetische Absicht produziert zu sein; dann weist das geschichtlich Schöne innerhalb des Naturschönen ebenso auf das Kunstschöne hinüber, wie das unfreie Kunstschöne innerhalb des Kunstschönen auf das Naturschöne im weiteren Sinne zurückweist. Diese Zusammenstellung wäre noch empfehlenswerter, wenn es gelänge, ein Wort

Digitized by Google

zu finden, welches geeignet wäre, sowohl das Naturschöne als das geschichtlich Schöne unter sich zu befassen; denn vieles geschichtlich Schöne (z. B. die mythologischen Glaubenswelten, die ethischen Ideale, sowohl des individuellen Gemütslebens als auch der sozialethischen Institutionen, und die künstlerische Lebensgestaltung) steht doch der Natur so gegensätzlich gegenüber, daß es schlechthin untunlich scheint, den Begriff des Naturschönen so zu erweitern, daß er alles dies mit umspannt. Es bleibt deshalb vorläufig nichts übrig, als das Naturschöne und das geschichtlich Schöne immer nebeneinander zu nennen.

Hat man sich diese Verhältnisse einmal klargemacht, so erscheint die Entscheidung zugunsten der einen oder der andern Art der Einteilung als unwesentlich, wenn man auch der letzteren Einteilungsart den Vorzug des engeren Anschlusses an das Hergebrachte, der geringeren Befremdlichkeit, der ungezwungeneren Natürlichkeit und praktischeren Handlichkeit zuerkennen muß. Die „Kunstlehre" ist ohne Zweifel der praktisch wichtigste Teil der Ästhetik; auf ihn richtet sich das Hauptinteresse aller derer, welche bei der Ästhetik Belehrung suchen, und es ist deshalb aus praktischen Rücksichten nicht ratsam, die Kunstlehre zugunsten einer anderen Einteilung zu zerreißen. Es kommt hinzu, daß die Lehre von der Entstehung des Kunstwerks ihre Stelle erhalten muß, die sich von selbst ergibt, wenn man die Kunstlehre als ein Ganzes beisammen läßt, die aber fraglich wird, wenn man das unfreie Kunstschöne unter dem unfreien Schönen und das freie Kunstschöne unter dem freien Schönen abhandelt. Stellt man die Erörterung der Entstehung des Kunstwerks vor das unfreie Schöne, so muß die Entstehung des freien Kunstschönen dort, wo sie nicht hingehört, gleich mit erledigt werden; stellt man diese Erörterung aber erst vor das freie Kunstschöne, so fehlt dieselbe beim unfreien Kunstschönen, das doch nach denselben oder wenig modifizierten psychologischen Gesetzen zustande kommt. Aus allen diesen Gründen bevorzuge ich die dritte Einteilungsart, wieviel Verlockendes die zweite in Hinsicht ihrer begrifflichen Strenge auch haben mag.

2. Das Naturschöne

a) Die Stellung des Naturschönen in der Ästhetik

Es ist von vielen Seiten bestritten worden, daß es ein Naturschönes im objektiven Sinne des Wortes gebe, oder daß dasjenige, was es derartiges geben möchte, einen solchen Wert habe, um neben dem Kunstschönen einen Platz in der Ästhetik zu verdienen. So hat z. B. Vischer in seiner Selbstkritik das Naturschöne ganz in Phantasieschönes aufgelöst (vgl. Bd. I*) dieses Werkes S. 217—218), wie es in der Tat der subjektive Idealismus folgerichtig tun muß. So haben ferner Schelling und Solger das Naturschöne aus der Ästhetik hinausgewiesen, weil nach ihrer abstrakt-idealistischen Ansicht nur das ideale Universum im Absoluten und dessen vollkommene Nachbildung im Kunstschönen, nicht aber

*) Bezieht sich auf den in unserer Ausgabe weggelassenen historischen Teil: „Die deutsche Ästhetik seit Kant". Auch hier zitiert als Bd. I.

Digitized by Google

dessen unvollkommener und getrübter Widerschein in der Natur schön zu nennen sei (Bd. I, S. 29—30, 40—68). So haben Solger, Trahndorff und Deutinger die Schönheit des einzelnen Naturobjekts geleugnet und nur eine Schönheit der gesamten Natur in ihrer einheitlichen Totalität zugegeben, die für uns Menschen natürlich keine ist (I 68, 155, 183). So beschränken Hegel und Trahndorff das Naturschöne auf die untermenschliche Natur und verkennen das Naturschöne im Menschen (I 155), das erst von Vischer wieder zu seinem Rechte gebracht ist, und Schleiermacher und Deutinger beschränken die Ästhetik ausdrücklich auf die Kunstlehre, schließen alles nicht von Menschen Hervorgebrachte von ihrem Gebiet aus, und neigen dazu, das Gebiet des Schönen erst beim Menschen als Objekt beginnen zu lassen (I 158, 183). Selbst Kirchmann läßt sich durch seine Definition, daß das Schöne das idealisierte Bild des seelenvollen Realen sei, dazu verleiten, erst die von der Phantasie idealisierte subjektive Erscheinung eines Naturdinges als schön gelten zu lassen, also die Schönheit der Naturwahrnehmung ohne diese hinzukommende Idealisierung zu leugnen (I 255*).

Alle diese Ansichten beruhen nicht auf unbefangener Beobachtung und richtiger Induktion, sondern sind Ausflüsse der Deduktion aus falschen Voraussetzungen und unbegründeten Vorurteilen. Daß das Naturschöne an ästhetischem Wert hinter dem Kunstschönen zurücksteht, ist schon von Schiller richtig erkannt und begründet (I 26); Schopenhauer, Hegel und Schleiermacher haben sich diese Begründung der Unvollkommenheit des Naturschönen durch das Zurücktreten des Schönheitszwecks hinter die realen Zwecke des Daseins und Lebens und durch die Widerstände der realen Kräfte beim Gestaltungsprozeß der Idee angeeignet (I 46, 120—121, 163—164), und Oersted, Rosenkranz und Zeising haben dieselbe näher auszuführen, zu erläutern und gegen Einwände sicherzustellen versucht (I 209—211, 367—368, 369—370, 221—222). Schiller hat auch bereits dafür den richtigen Grund angegeben, warum das Kunstschöne von den Unvollkommenheiten, die dem Naturschönen anhaften, frei ist (I 26), aber dieser Teil seiner Bemerkung über das Verhältnis des Naturschönen und Kunstschönen hat bei den Nachfolgern keine Beachtung gefunden, weil der Begriff des ästhetischen Scheins, auf welchen die Begründung sich stützt, von denselben entweder ganz verkannt oder doch nicht in seiner vollen Bedeutung gewürdigt wurde. Der Mangel an Verständnis für den freien ästhetischen Schein ist es auch, der Weiße dazu verleitet, im Gegensatz gegen die übrigen Ästhetiker das Naturschöne eben wegen seiner Unfreiheit und Gebundenheit an das reale Leben, d. h. wegen seiner Lebendigkeit, über das Kunstschöne zu stellen (I 91—92), woran ihm übrigens, wie man aus der veränderten Anordnung seiner späteren Vorlesungen schließen darf, nachträglich doch wohl Zweifel aufgestiegen sein müssen (I 102). Daß nicht die Naturwirklichkeit, sondern nur deren sinnliches Wahrnehmungsbild oder subjektive Erscheinung im menschlichen Bewußtsein schön genannt werden kann, daß also nur im bewußten Geiste das Naturschöne zu finden

*) Vgl. Kirchmanns Ästhetik, Bd. I, S. 228—290, Bd. II, S. 72—74.

Digitized by Google

ist, von diesem aber nach Anleitung der Natur gebildet und nicht etwa bloß in die Natur hineingeschaut wird, ist zuerst von Zeising klar auseinandergesetzt (I 225—226) und am besten von Carriere aufrechterhalten worden.

Soll es ein Natur*schönes* geben, so muß es, wie alles Schöne, ästhetischer Schein sein, also der Welt der *subjektiven* Erscheinung im Bewußtsein angehören, nicht aber der Welt der objektiv-realen Erscheinung jenseits des Bewußtseins (oder der Welt der Individuation oder der Welt der Dinge an sich); ja sogar es muß die subjektive Erscheinung der Naturobjekte, um ästhetischer Schein zu werden, erst losgerissen werden von der transzendentalen Beziehung auf die objektive Naturrealität, durch welche sie im Bewußtsein hervorgerufen wird (vgl. oben Kap. I a und c, S. 1—6, 12—18). Soll es aber ein *Natur*schönes geben, so muß doch die Schönheit der subjektiven Erscheinung des Naturobjekts völlig rezeptiv, d. h. ohne alle Zutat der produktiven Phantasie, gegeben sein; denn wenn die Schönheit erst durch letztere, etwa durch eine idealisierende Tätigkeit derselben, hinzugebracht würde, so wäre sie eben nicht eine *Natur*schönheit zu nennen, sondern eine *Phantasie*schönheit. Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß Naturschönheit und Phantasieschönheit sich vereinigen; dann ist aber das Produkt beider (wie z. B. das vom Beschauer idealisierte Naturschöne oder das mit leihend hineingetragenem idealen Gehalt höherer Stufe erfüllte Naturschöne) nicht mehr ein *reines* Naturschönes, sondern eine Kombination von Naturschönem und Kunstschönem. Es kann ferner zugegeben werden, daß es dem künstlerischen Sinne gemäß ist, das Naturschöne sofort idealisierend und mit leihender Hineintragung höheren idealen Gehalts anzuschauen, daß dem dieses künstlerischen Sinnes Ermangelnden gar leicht auch die reine Naturschönheit der subjektiven Erscheinungen entgeht, und daß man deshalb in der Praxis es fast überall schon mit einem kombinierten Natur- und Kunstschönen zu tun hat, auch da, wo bloß das Naturschöne genannt wird. Diese Vermengung darf aber die Ästhetik nicht hindern, die Mischung in ihre Bestandteile wieder aufzulösen und jeden gesondert zu betrachten.

Das reine Naturschöne ist kein Phantasieschein, sondern bloßer *Wahrnehmungs*schein, und steht in dieser Hinsicht mit den Künsten der Wahrnehmung (bildende Kunst, Tonkunst und Mimik) auf einer Linie und im Gegensatz zur Kunst der reproduktiven Phantasie (Poesie). Die unbewußte Seelentätigkeit produziert zwar auch im Wahrnehmungsprozeß eine subjektive Erscheinung, wie beim schöpferischen Gestaltungsprozeß der produktiven Phantasie, und sie reproduziert in gewisser Weise ein subjektives Analogon des die Sinne affizierenden Dinges an sich wie bei der Reproduktion des poetischen Phantasiescheins; aber diese formellen Ähnlichkeiten des Wahrnehmungsprozesses mit der Tätigkeit der produktiven und reproduktiven Phantasie werden doch überwogen durch den inhaltlichen Gegensatz, in welchem die rezeptive Erregung der Wahrnehmungszentren durch entsprechende Sinneseindrücke zu ihrer produktiven und reproduktiven Erregung von innen durch Ideenassoziation oder durch den Sinn der gehörten Worte steht. Während die Wahrnehmungskünste ohnehin schon bloß die beiden oberen Sinne affizieren, erregt die Naturwahrnehmung alle Sinne;

Digitized by Google

das Natur|ch ö n e aber beschränkt sich auf denjenigen Teil dieser Wahrnehmungen, welche von der Realität der affizierenden Ursache ablösbar sind, also wiederum auf Gesichts- und Gehörswahrnehmungen, wobei die Empfindungen des Tastsinns und Muskelgefühls ergänzend oder stellvertretend zur Anregung des reinen Formensinns und reinen Zeitsinns mitwirken können. Da der Rhythmus der reinen Zeitfolge im Naturschönen wie im Kunstschönen immer nur ein untergeordnetes Element ohne selbständige Bedeutung ist, und da die abstrakte Auffassung des reinen Formenscheins teils wegen der Größe und Bewegtheit der Naturobjekte, teils wegen ihrer realistischen Färbung hier viel schwerer ist als bei plastischen Kunstwerken (vgl. oben S. 16—17), so verschwindet auch die auxiliäre Bedeutung des Tastsinns und Muskelgefühls dem Naturschönen gegenüber noch mehr als beim Kunstschönen. Sieht man von Blinden ab, welche durch den Tastsinn sich des reinen Formenscheins der Naturobjekte soweit als möglich zu bemächtigen versuchen, weil ihnen der Augenschein der Natur versagt ist, so kann man sagen, daß im Naturschönen auch der reine Formenschein eine verschwindend kleine Rolle spielt und nur Augenschein und Ohrenschein übrigbleibt. Eine einigermaßen selbständige Rolle kann der Ohrenschein im Naturschönen wiederum nur bei Blinden spielen, die im Rauschen des Waldes, im Brausen des Sturmes, im Rieseln der Quelle, im Wohllaut der Vogelstimmen und im Stimmklang eines schönen menschlichen Sprachorgans Ersatz für den Augenschein und Ergänzung zu den dürftigen Tastwahrnehmungen suchen. Der Wohlklang des Wortgefüges in der menschlichen Sprache gehört ebenso wie die dadurch ausgesprochenen Handlungen und Motivationsprozesse schon nicht mehr zum Naturschönen im engeren Sinne des Wortes, sondern zum geschichtlich Schönen, der Wohlklang der Aolsharfe und des Jodlers auf der Alp nicht mehr zum Naturschönen, sondern zum primitiven Kunstschönen. Das Naturschöne ist also weit überwiegend Augenschein, teils ruhender, teils bewegter, und darum steht es den Künsten des ruhenden und bewegten Augenscheins am nächsten, d. h. von den unfreien Künsten dem Kunstgewerbe und der schönen Gartenkunst, von den freien der Malerei und Mimik.

Das Naturschöne entsteht aus der rezeptiven Wahrnehmung eines „Naturwerks“ wie das malerische und mimische Kunstschöne aus der rezeptiven Wahrnehmung eines malerischen oder mimischen Kunstwerks; bei dem Naturschönen ist nur dem Auffassenden die Ablösung des Scheins von der transzendentalen Beziehung auf die ihm zugrunde liegende Realität schwerer, weil er weiß, daß das Ding das ist, was es scheint, während er bei dem malerischen und mimischen Kunstwerk weiß, daß das Ding nicht das ist, was es scheint, sondern eine seinen künstlerischen Schein heterogene und inadäquate Realität als Substrat des Scheins darbietet (vgl. Kap. I, 1c, S. 12—18). Mit den schönen Geräten und Bauwerken hat das Naturschöne die Zweckmäßigkeit und mathematisch-dynamische Gefälligkeit der Konstruktion, mit dem mimischen Kunstschönen die Zweckmäßigkeit und mathematisch-dynamische Gefälligkeit der Bewegung gemein. Beim Naturschönen und den unfreien Kunstwerken hat der Beschauer von der Realität zu abstrahieren, welche sie sind und außerästhetisch vorstellen; bei den mimi-

Digitized by Google

schen Kunstwerken, welche gleich dem organischen Naturschönen lebendige Individuen zu Trägern des ästhetischen Scheins haben, nur von der Heterogenität dessen, was diese Träger sind, und dessen, was sie ästhetisch vorstellen. Außerdem ist das Naturding ohne bewußte ästhetische Absicht und ohne Assistenz eines ästhetischen Bewußtseins zu dem geworden, was es ist, das Kunstwerk aber nur infolge einer bewußten ästhetischen Absicht und unter Assistenz eines ästhetischen Bewußtseins (vgl. Kap. VI 5 f, S. 457 bis 459). Die Mitwirkung der idealisierenden Phantasie im Beschauer steht beim Naturschönen ebenso frei wie beim Kunstschönen; sie bildet, wenn sie eintritt, das Naturschöne nach der Richtung des Kunstschönen hin fort, ebenso wie sie das Kunstschöne umbildet, wenn sie dem Kunstwerk eine dem Sinne des Künstlers fremde Zutat unvermerkt unterstellt und beigesellt. Ferner ist das Naturschöne ebenso wie das Kunstschöne aus dem absoluten Geiste vermittels der unbewußten Idee entsprungen (vgl. Kap. VI 5 e, S. 455—457) und ebenso wie dieses für den ästhetischen Eindruck in einem es wahrnehmenden Bewußtsein teleologisch eingerichtet (Kap. VI, 5 h—k, S. 463—466), und infolgedessen ist es ebenso wie das Kunstschöne bestimmt durch eine unbewußte Logizität seines idealen Gehalts und besitzt mikrokosmischen Charakter (Kap. VI 5 b, c, S. 447—449). Es ist nach alledem ein wahrhaft Schönes, nämlich in den gemeinsamen Merkmalen der Schönheit und der Entstehungsweise mit dem Kunstschönen übereinstimmend, dabei aber durch seine rein unbewußte Entstehungsweise und einige andere Merkmale vom Kunstschönen hinlänglich unterschieden, um neben demselben als eine besondere Art des daseienden Schönen anerkannt werden zu müssen.

b) Das Wertverhältnis des Naturschönen und Kunstschönen

Wenn wir nun das Naturschöne mit dem Kunstschönen in betreff seines ästhetischen Wertes vergleichen, so zeigt sich, daß es entschieden unvollkommener ist als dieses. Während die Kunst nach den höheren Konkretionsstufen und Modifikationen des Schönen zu streben durch nichts verhindert ist, bleibt die Natur in den meisten ihrer Gebilde auf niederen Konkretionsstufen des Schönen stehen, und nur selten und ausnahmsweise erhebt sie sich vom einfach Schönen zu den höheren Modifikationen; erst die Einheit von Naturschönem und geschichtlich Schönem kommt in bezug auf das umspannte Gebiet der Besonderungen des Schönen der Kunst annähernd gleich, kann aber infolge der Vorherrschaft der realen Daseinszwecke immer noch nicht gleich dem Kunstschönen die ästhetisch höheren Besonderungen in der Häufigkeit ihres Vorkommens bevorzugt zeigen. Ein zweiter rein subjektiver Nachteil der Bequemlichkeit liegt ferner darin, daß der Eintritt in das ästhetische Verhalten zum Objekt dem Beschauer vom Naturschönen schwerer gemacht wird als vom freien Kunstschönen, weil die Abstraktion von der Realität, welche den Schein trägt, beim Naturschönen schwerer ist und weil doch ohne diese Abstraktion zum ästhetischen Schein gar nicht vorzudringen ist; diesen Nachteil, der rein aus der ästhetischen Unfreiheit entspringt,

Digitized by Google

teilt aber das Naturschöne mit dem unfreien Kunstschönen, und derselbe kann ihm deshalb nicht als einem spezifisch Natur schönen auf Rechnung gesetzt werden.

Drittens ist das Naturschöne in noch höherem Grade als das Kunstschöne der Vergänglichkeit unterworfen. Vergänglich ist ja jedes Kunstschöne auch, ob es nun eine Dauer von 50 oder 500 oder 5000 Jahren haben mag; eine gewisse, den Moment überragende Dauer hat auf der anderen Seite auch das Naturschöne, nicht nur das Blütenalter des Individuallebens, sondern auch eine schöne Miene und Gebärde, die sich (ebensogut wie das mimische Kunstwerk) bei ähnlichem Anlaß wiederholen kann. Das naturschöne Individuum hat außerdem den Vorzug, den zeitlichen Polymorphismus der Lebensalter als ebensoviel verschiedene Schönheiten der Reihe nach zur Darstellung zu bringen, was nicht durch ein Kunstwerk, sondern nur durch eine entsprechende Zahl von Kunstwerken wiedergegeben werden kann. Wenn nun auch die relative Länge der Dauer keinen prinzipiellen Unterschied begründet, wenn selbst unter Umständen dem flüchtig vorüberrauschenden Schönen eben um seiner raschen Vergänglichkeit willen während seiner Dauer ein um so höherer subjektiver Affektionswert beigemessen werden kann, so wird man doch im allgemeinen zugestehen müssen, daß die größere Dauerhaftigkeit des Kunstschönen demselben einen gewissen, wenn auch nur äußerlichen und akzidentiellen Vorzug vor dem Naturschönen gewährt, und daß dieser Vorzug zum Motiv werden kann für die Festhaltung des Naturschönen in einer künstlerischen Nachahmung (Porträtierung schöner Individuen, Festhalten landschaftlicher Beleuchtungseffekte, Fixierung eines verklärten physiognomischen Ausdrucks usw.).

Wichtiger als diese drei mehr äußerlichen Nachteile ist der vierte, welcher für die relative Unvollkommenheit des Naturschönen der eigentlich entscheidende ist, daß nämlich das Naturschöne dem Ideal ferner steht als das Kunstschöne, weil bei ihm die Ausprägung der Partialidee im ästhetischen Schein inadäquater ist*). Das Ideal bleibt immer bloßes Ideal, d. h. asymptotisches Ziel der Annäherung, und wird vom Kunstschönen ebensowenig erreicht wie vom Naturschönen. Beim Kunstschönen sind es teils subjektive Mängel und Hemmnisse im Künstler, teils objektive Hindernisse und Störungen im Kunstmaterial und in der technischen Ausführung, beim Naturschönen nur objektive Hemmungen und Störungen, durch welche die Ausprägung der Idee zum Ideal verhindert wird. Beim Kunstschönen sind die objektiven Störungen viel geringer als beim Naturschönen, dafür treten aber die subjektiven Störungen hinzu, weil die Produktivität der Idee durch das Medium der bewußten Individualität des Künstlers hindurch muß, und in diesem Medium farbig gebrochen und getrübt wird. Von den Hemmnissen und Störungen des Kunst-Materials, z. B. von Adern im Marmor, oder Sprüngen im Holz, oder Rissen im Firnis, oder Verblassen und Nachdunkeln der Farben, ist jedoch leichter

*) Über den Begriff des Ideals vgl. oben Kap. II 6c, 7f und Kap. V 4k, an welchen Stellen das Ideal im Verhältnis zu den niederen und höheren Konkretionsstufen und Modifikationen erörtert ist.

Digitized by Google

zu abstrahieren, weil sie bloß an der dem ästhetischen Schein heterogenen Realität des Materials haften und, wenn sie nicht durch Alter sich allzusehr vergrößert haben, nicht imstande sind, den vom Künstler mit seinem Kunstwerk beabsichtigten ästhetischen Schein unkenntlich zu machen. Es kommt deshalb beim Kunstschönen weit mehr auf die Hemmnisse an, die der adäquaten Versinnlichung der Idee aus der Unzulänglichkeit des künstlerischen Vermögens, sowohl des geistigen wie des technischen erwachsen; der Grad der Annäherung an das Ideal ist wesentlich von dem Grade des Talents oder Genies abhängig, welches das Kunstwerk schuf.

Es ist klar, daß bei einem gewissen Grade des künstlerischen Unvermögens das Werk dem Ideal noch ferner bleiben wird als das Naturschöne; der Stümper wird im Wettkampf der Schönheit unfehlbar von der Natur besiegt, und nicht bloß der Dilettant, sondern auch der echte Künstler wird Augenblicke der Abspannung haben, wo die unbewußte Inspiration der Idee in ihm nicht kräftig genug ist, um dem Naturschönen obzusiegen. Aber wenn man den Begriff des Künstlers im eigentlichen Sinne nimmt, wo er die zeitweilige Aktualität des künstlerischen Vermögens einschließt, und von zufälligen Beschädigungen und Zerstörungen im Laufe der Zeit absieht, dann muß das Kunstwerk immer dem Naturschönen den Rang ablaufen, weil die objektiven Störungen im letzteren weit schwerer wiegen als die subjektiven und objektiven zusammengenommen im ersteren. Der Künstler ist bei der Gestaltung eines freien Kunstschönen völlig frei von Rücksichten auf irgendwelchen außerästhetischen Zweck, er hat es mit reinem Schein zu tun, der verhältnismäßig wenig und in mehr äußerlicher Weise von der Beschaffenheit und Leistungsfähigkeit des Materials abhängig ist; die auszuprägende Partialidee hat nur den Schein zu formieren, ohne irgendwelche Widerstände einer mit dem Schein verwachsenen Realität überwinden zu müssen, oder den Kampf ums Dasein mit anderen konfligierenden Partialideen gleicher oder niederer Individualisationsstufe durchfechten zu müssen. Wie der ästhetische, von allen realen Aufgaben und Ansprüchen des Lebens abgelöste Selbstzweck des Schönen der einzige Zweck seines Produzierens ist, so der widerstandslose reine Schein das Mittel der Versinnlichung der Idee. Wie sein Blick von allen außerästhetischen Interessen abgewandt ist, und seine Seele nur von den Flügeln der Sehnsucht nach dem Schönen getragen wird, so ist auch sein Darstellungsmittel für die ihn unbewußt begeisternde Idee ein relativ ideales, der Schwere der Realität enthobenes und entrücktes. Kein Wunder, daß da die Darstellung dem Ideal näherkommt als in der Naturproduktivität, die aller dieser Vorteile entbehrt und sich mit der Überwindung der widerstrebenden Materie (d. h. der Summe der Individualideen niederer Ordnung) und der konfligierenden Partialideen in jenem realen Raume abplagen muß, wo die Sachen sich hart aneinander stoßen.

Das Naturschöne ist gleichsam bedeckt mit den Wundmalen, die es selbst oder seine Vorfahren im Kampf der Individuen ums Dasein davongetragen haben; denn nicht alle Wunden heilen ohne Narbe, und nicht alle Verstümmelungen finden Ersatz durch nachwachsende Gliedmaßen. Zwar ist jedes Individuum jeder Individualisationsstufe, ebenso wie jede Gattung

Digitized by Google

in der Natur so schön als möglich (vgl. oben S. 226—235); aber eben in diesem beschränkenden „als möglich" liegt schon ausgesprochen, daß es sich nur um ein *relatives* Maximum handelt, welches vom Ideal recht weit abbleibt und nur unter günstigen Umständen ihm nahekommt, wie sie nur selten und ausnahmsweise eintreten. Während in dem Kunstschönen nur ein ästhetisch motiviertes Häßliches vorkommen darf, das zur höheren Schönheit des Ganzen beiträgt, begegnet uns im Naturschönen auch dasjenige Häßliche, das ästhetisch unmotiviert, also auch ästhetisch unberechtigt, und bloß durch die Beschränkung der Realisationstendenz der Partialidee von seiten konfligierender anderer Partialideen herbeigeführt ist. Es findet sich im Naturschönen auch des *unästhetisch* Häßlichen genug, sowohl des formal Häßlichen, wie auch des inhaltlich Häßlichen, und es ist vom Naturschönen seinem Wesen und Ursprung nach nicht zu verlangen, daß dem anders sei (vgl. oben II 6 c, III 2 e, III 2 g); im Kunstschönen aber kann sich unästhetisch Häßliches, nur insoweit vorfinden, als das Kunstschöne seinem Wesen widerspricht, also *unkünstlerisch* ist.

Hieraus geht hervor, daß das Naturschöne *niemals Maßstab für die Schönheit des Kunstschönen sein kann*, wohl aber umgekehrt, insofern es erst das Kunstschöne ist, in welchem das dem Menschengeist vorher nur dunkel vorschwebende Ideal Klarheit und Bestimmtheit erhält. Es geht ferner daraus hervor, wie ein gegebenes Naturschönes durch künstlerische Umbildung oder Idealisierung dem Kunstschönen und dem Ideal nähergerückt werden kann; denn die „Idealisierung" besteht eben darin, daß das ästhetisch Unmotivierte oder ästhetisch Zufällige des Naturgebildes samt seinen Unschönheiten und formalen und inhaltlichen Häßlichkeiten ausgeschieden, beziehungsweise durch adäquate Versinnlichung der betreffenden Seiten der Partialidee ersetzt wird. Oft genügt dazu schon ein bloßer Wechsel des Standpunkts des Beschauers oder die Herstellung einer veränderten Beleuchtung des Objekts; oft handelt es sich nur darum, die mikrokosmische Einheit des Naturschönen durch deutlichere Einschnitte von der Umgebung abzusondern*). Außerdem kann aber auch die im Naturgebilde unmotivierte Häßlichkeit oder Unschönheit ästhetisch motiviert werden, wofern das Naturschöne als Glied in ein Kunstschönes eingefügt wird und nun mit seinen Häßlichkeiten zur Steigerung der charakteristischen Schönheit des letzteren beiträgt.

c) *Die Wechselwirkung zwischen Naturschönem und Kunstschönem*

Wer das Verhältnis des Naturschönen zum Kunstschönen in der angedeuteten Weise auffaßt, der wird ebensosehr davor geschützt sein, den Wert

*) Wo die Kontinuität des Zusammenhanges so groß ist, daß es an scharfen Grenzen fehlt, z. B. in einer Landschaft, wird die Absonderung immer etwas mehr oder weniger Willkürliches haben; es ist schließlich der Bildrahmen, der die Landschaft abschneidet. Dagegen kann auch in der Natur eine gewisse natürliche Abgrenzung stattfinden, z. B. ein Tal zwischen Berglehnen, eine Lichtung mit Durchblick im Walde, oder es kann die Abgrenzung durch architektonische Bestandteile des Augenscheins gegeben sein, worauf die Schönheit der Durchblicke durch Fenster, Portale usw. beruht.

Digitized by Google

des ersteren zu überschätzen und ihn dem letzteren gleichstellen oder gar überordnen zu wollen, wie davor, ihn zu unterschätzen, ihm Unvollkommenheiten anzudichten, die ihm fremd sind, oder gar es aus dem Reiche des Schönen ganz hinausweisen zu wollen. Das Naturschöne hat an und für sich einen hohen unmittelbaren Wert für den Menschen, indem es auch demjenigen, welchem die Bekanntschaft mit dem Kunstschönen versagt ist, den Tempel der Schönheit allezeit zur Verrichtung seiner Andacht geöffnet hält, und dem von der Kultur und ihren Künsten Ermüdeten und Übersättigten allezeit die Zuflucht zu der unmittelbar aus der Hand des Schöpfers hervorgegangenen Natur gewährleistet, in deren Tau er sich gesund baden kann. Das Naturschöne hat aber eine noch größere indirekte Bedeutung durch seinen Einfluß auf die Entwickelung des Kunstschönen, indem die Nachahmung und Idealisierung des Naturschönen die Leiter ist, auf welcher die Menschheit zur freien künstlerischen Gestaltung emporklimmt, und indem das rein unbewußt entstandene Naturschöne trotz aller seiner objektiven Mängel und Unvollkommenheiten doch wenigstens frei ist von subjektiven Verirrungen und deshalb allen Verirrungen des künstlerischen Bewußtsein immerdar ein mahnendes Beispiel vorhält. In den Künsten, welche einen mit der Natur rivalisierenden ästhetischen Schein zum Medium ihrer Darstellungen haben, ist das beständige Studium des Naturschönen gleich unentbehrlich für den Meister wie für den Schüler, wenn auch niemals die Naturstudie für ein Kunstwerk ausgegeben werden darf. Ohne die Schulung des künstlerischen Sinnes der Menschheit an dem Naturschönen würde dieser Sinn sich niemals so weit entwickelt haben, um Künste hervorzubringen, die kein Naturvorbild brauchen, in denen also von Anfang an die freie künstlerische Gestaltung selbst ihren Weg suchen und bahnen muß.

Die Förderung, welche die Entwickelung des Kunstschönen auf diese Weise vom Naturschönen empfangen hat, gibt dann aber das erstere reichlich und mit Zinsen an das letztere zurück. Denn die durch das Kunstschöne zur künstlerischen Auffassung erzogene Menschheit wendet dann rückwärts diese künstlerische Auffassung auf das Naturschöne an und bereichert dieses unendlich durch Idealisierung, Phantasiezutaten und leihende Hineintragung eines ihm eigentlich nicht zukommenden idealen Gehalts. Wäre das Naturschöne etwas objektiv Reales, also gleich der Naturwirklichkeit, wie sie an sich selbst ist, so könnte man nicht von einer solchen Bereicherung sprechen, da die Natur selbst nicht durch das verändert wird, was der Mensch sich zu ihr hinzuphantasiert; da aber das Naturschöne nicht der objektiven (bewußtseins-transzendenten) realen Erscheinungswelt, sondern den subjektiven (bewußtseins-immanenten) Erscheinungswelten angehört, so kann man allerdings sagen, daß die Bereicherung der ästhetischen A u f f a s s u n g der Natur zugleich eine Bereicherung des Naturschönen sei, oder daß das Resultat der Kombination und Verschmelzung von Naturschönem und phantasiemäßig hinzugedichtetem Kunstschönem eine Erhebung des Naturschönen auf eine ästhetisch höhere Stufe sei. Dies ist um so mehr zulässig, als einerseits die Idealisierung und leihende Hineintragung in das unmittelbar gegebene Schöne der Naturwahrnehmung unbewußt, wenigstens i m Akte der ästhetischen Anschauung s e l b s t unbewußt, erfolgt, und als zwei-

Digitized by Google

tens diese künstlerischen Zutaten zum gegebenen Naturschönen einen nicht rein individuellen, sondern mehr oder weniger völkerpsychologischen Charakter an sich haben und dadurch eine gewisse kulturgeschichtliche, rein geistige Objektivität und relative Allgemeingültigkeit gewinnen.

Das, was die Scharen der Touristen in eine viel aufgesuchte „schöne Gegend" hineinschauen, macht sie in ästhetischer Hinsicht zu etwas ganz anderem, als sie vor einem oder mehreren Jahrhunderten für den einsamen Wanderer war; und doch bilden sich diese Touristen mit wenigen Ausnahmen ein, nur dasselbe zu schauen, was jener Wanderer auch geschaut hat. Das, was eine Touristengeneration in solche „schöne Gegend" hineinschaut, ist wesentlich bedingt erstens durch die Schilderungen, welche die ersten maßgebenden Betrachter derselben von ihr gegeben haben, und durch die Gefühle und Stimmungen, welche in diesen erweckt worden sind, zweitens durch die Stimmungen, welche die hervorragendsten Landschaftsmaler der Zeit in dieselbe oder ähnliche Gegenden hineinzulegen pflegen, und drittens durch die sich von Mund zu Mund fortpflanzende öffentliche Meinung über diese „schöne Gegend", durch das ganz bestimmte Renommee, indem sie steht, und durch die Erwartung, mit welcher demgemäß der neue Beschauer an sie herantritt. Der Einfluß der Schilderungen der empfangenen Eindrücke durch das Wort ist um so mächtiger, je imposanter die Künstlerindividualität ist, die sich in denselben äußert; der Einfluß Goethes z. B. auf die Auffassung der schweizerischen und italienischen Naturschönheiten wird erst von einer Zeit historisch recht gewürdigt werden können, welche nicht mehr in dem Maße wie die heutige unter seinem Banne lebt.

d) Die Aufgaben der Ästhetik des Naturschönen

Die Ästhetik des Naturschönen wird zunächst und zuerst die Aufgabe haben, das ursprüngliche und reine Naturschöne der unmittelbar gegebenen, empirischen, rezeptiven Wahrnehmung überall sorgfältig von den Zutaten der produktiven Phantasie zu sondern und die unvermerkt stattgehabte Mischung von Naturschönem und Kunstschönem wieder in ihre Elemente zu zerlegen. Es ist überall festzustellen, welche Konkretionsstufen und Modifikationen im natürlichen Wahrnehmungsschein von selbst vertreten sind, und welche höheren Konkretionsstufen oder Modifikationen die ästhetische Auffassung leihend hineinträgt. Man kann von vornherein sagen, daß der Anteil der subjektiven Hineintragung um so beträchtlicher werden muß, je niedriger die Konkretionsstufe ist, welcher der Wahrnehmungsschein angehört. Auf der Stufe des Gattungsmäßigen und Individuellen im Pflanzen- und Tierreich haben wir sowohl das Komische als auch das Häßliche hineintragen sehen, aber doch nur ausnahmsweise, wo besondere Assoziationen von Vorstellungen oder Scheingefühlen erweckt wurden; auch das Rührende der menschlichen Stimmungen kann in das Pflanzenleben hineingetragen werden, wenn der Grad seiner faktischen Beseelung leihend gesteigert wird. Weit größeren Umfang gewinnt aber die Hineintragung im Gebiete des Unorganischen und Individualitätslosen, wenn ihnen Leben und Individualität geliehen, und die reaktiven und sympathischen Scheingefühle des

Digitized by Google

Beschauers in den Schein zurückprojiziert werden. Hier im Bereiche der Landschaft, wo das tierische Leben nur ebenso wie die Architektur als Staffage dient, ist der eigentlichste Tummelplatz des lyrischen Stimmungsspiels, wie Malerei und Dichtkunst es mit der Naturschönheit zu verknüpfen gelehrt haben*).

Insofern das leihweise Hineingetragene einer höheren Konkretionsstufe oder Modifikation als der gegebene Wahrnehmungsschein angehört, verhält es sich zu diesem wie Inhalt zu Form; mit anderen Worten: in dem Verschmelzungsresultat von Naturschönem und künstlerisch Schönem verhält sich das rein Naturschöne zum Ganzen wie ein relativ formal Schönes zu einem inhaltlich Schönen. Aus dem Übersehen der Relativität dieses Gegensatzes erklärt sich die Verirrung, das gegebene Naturschöne als ein bloß formal Schönes zu betrachten, das seinen Inhalt erst durch die subjektiven Hineintragungen erhalten solle; ein solcher Irrtum verkennt, daß es auch Naturschönes ohne Hineintragung gibt, und daß sowohl dieses als auch der gegebene Wahrnehmungsschein im künstlerisch gesteigerten Naturschönen selbst wieder den Gegensatz von Form und Inhalt in sich trägt, einer wie niedrigen oder wie hohen Konkretionsstufe er auch angehören mag. Dieser Irrtum, daß das rein Naturschöne ein *bloß* formal Schönes sei, weil es sich zu seiner künstlerischen Steigerung wie ein *relativ* formal Schönes verhält, erledigt sich von selbst, sobald die Ästhetik des Naturschönen nach Erfüllung ihrer ersten Aufgabe der Sonderung des Gegebenen und des Hineingetragenen nunmehr auch ihrer zweiten Aufgabe gerecht wird.

Diese *zweite* Aufgabe besteht in dem Nachweis, welcher Konkretionsstufe das rein Naturschöne oder der jeweilig gegebene Wahrnehmungsschein angehört, beziehungsweise welche Konkretionsstufen er umfaßt und welche Modifikationen etwa in ihm außer dem einfach Schönen zur Geltung kommen. Wenn die bisherige Ästhetik die prinzipielle Wichtigkeit der ersten Aufgabe noch nicht begriffen hat, so hat sie von der zweiten Aufgabe noch gar keine Ahnung, weil sie die Lehre von den Konkretionsstufen noch gar nicht entwickelt hat, also auch dieselbe nicht auf das Naturschöne anwenden kann. Insoweit die bisherige Ästhetik das Naturschöne wesentlich als Phantasieschönes auffaßte und in den leihenden Hineintragungen des Subjekts wesentlich erschöpft sah (z. B. bei Vischer), fehlte ihr sogar das Stoffgebiet, auf welches sie die Lehre von den Konkretionsstufen hätte anwenden können, wenn sie dieselbe gekannt hätte. Man kann deshalb sagen, daß kein Teil der Ästhetik bisher auf so wenig wissenschaftliche und systematische Weise in Bearbeitung genommen worden ist als die Lehre vom Naturschönen. Das Beste, was darin geleistet worden**), kann doch nur als eine Vor-

*) Vgl. Hieronymus Lorm, Die Philosophie der Jahreszeiten. Berlin, Verlag des Vereins für Literatur. Was die allmähliche Entwicklung des Sinnes für Naturschönheit in der Geschichte der Menschheit betrifft, ist zu vergleichen: Alfred Biese, Die Entwickelung des Naturgefühls. Kiel 1882 ff.

**) Hierzu rechne ich vor allem Köstlins Ästhetik, S. 349—838; ferner ist zu vergleichen Carrieres Ästhetik, 2. Aufl., Bd. I, S. 276—376; Schaslers Ästhetik, Bd. I, S. 74—186; Vischers Ästhetik, Bd. II, § 233—340.

Digitized by Google

arbeit bezeichnet werden, deren Wert proportional ist der unvermerkten Berücksichtigung sowohl der Unterscheidung von Gegebenem und Hineingetragenem, als auch der Unterscheidung der verschiedenen Konkretionsstufen. Es würde deshalb besonders lohnend sein, diese in mancher Hinsicht sonst sehr schätzbaren Vorarbeiten in diesem Sinne zu verwerten, wozu hier leider der Raum gebricht. In welchem Sinne diese Ausführung sich bei mir gestalten würde, wird der aufmerksame Leser aus dem ersten Buche zur Genüge entnehmen können, wenn er beachtet, wie dort, wo Naturschönes und Kunstschönes noch ungeschieden zur Exemplifikation herangezogen werden, das Naturschöne und Naturhäßliche auf den verschiedenen Konkretionsstufen andeutungsweise behandelt ist*), und was dort über das Vorkommen der Modifikationen auf den verschiedenen Konkretionsstufen, speziell den sechs unteren, gesagt ist**).

e) Die Einteilung des Naturschönen

Wenn auch bei der Betrachtung des Naturschönen überall einerseits das gegebene und das hineingetragene Schöne zu sondern und andererseits die Konkretionsstufen und Modifikationen zu beachten sind, die in demselben vorkommen, so wird doch die Einteilung des Naturschönen nicht nach diesen Unterschieden der Besonderungen des Begriffs des Schönen, sondern nach den natürlichen Abstufungen des konkreten Naturschönen vorzunehmen sein. Bei mehreren Ästhetikern, welche das Naturschöne behandelt haben, findet man den ersten Abschnitt der Betrachtung der allgemeinen ästhetischen Formen, oder formalen und sinnlichen Elemente des Naturschönen gewidmet, und erst im zweiten Abschnitt die konkrete Naturschönheit behandelt; dies ist aber offenbar nur eine Verlegenheitsausflucht, um die Erörterung der Konkretionsstufen des sinnlich Angenehmen, mathematisch Gefälligen und dynamisch Gefälligen irgendwo unterzubringen, insofern dieselbe einen eigenen Platz in der Lehre von den Konkretionsstufen vor dem Eintritt ins Natur- und Kunstschöne noch nicht erhalten hat. Das Naturschöne ist wesentlich nur als ein in voller Bestimmtheit gegebenes Reich von Wahrnehmungen zu fassen und zerfällt naturgemäß in das *unorganische, pflanzliche, tierische* und *menschliche* Naturschöne, wobei auf jeder der drei höheren Stufen zunächst die schönen Objekte derselben in ihrer Isolierung und dann in ihrer Verbindung mit denen der vorhergehenden Stufen zu betrachten sind.

Auf den drei untermenschlichen Stufen ist der Charakter des Naturschönen zweifelfrei; wenn auch die Natur eine Geschichte hat, so ist es doch eben nur eine *Naturgeschichte*, welche den Charakter des Naturschönen nicht verändert. Anders auf der Stufe des menschlichen Naturschönen, wo die Naturgeschichte des menschlichen Geschlechts allmählich und unmerklich in dessen Geistesgeschichte oder Geschichte im engeren Sinne des Worts übergeht. Zweifellos zum Naturschönen gehört das Gattungsmäßige der

*) Kap. II 1b, d, e; II 2a—g; II 3b—d; II, 5a, b, f; II 6a—d; II 7b, e—g; III 1a, 2c, e—g.
**) Kap. IV 2a—c, V 1a.

Digitized by Google

menschlichen Schönheit, also der ganze körperliche Bau und die Funktionen des Organismus einschließlich des Stimmorgans und des Gebärden- und Mienenspiels, ferner der Dimorphismus der Geschlechter und der zeitliche Polymorphismus der Altersstufen, endlich die aus der natürlichen Körperbeschaffenheit entspringenden Unterschiede des Temperaments und Naturells; dies alles kann man die anthropologische Naturschönheit nennen. Weniger zweifelfrei ist schon die Zugehörigkeit des ethnologisch Schönen zum Naturschönen; je mehr die ethnologische Differenzierung des Gattungstypus sich auf vorgeschichtlicher, rein naturgeschichtlicher Basis vollzieht, wie z. B. bei den Rassen, desto sicherer ist die Zugehörigkeit zum Naturschönen, je mehr sie aber in den Lauf der geschichtlichen Entwickelung der Menschheit hineinragt, desto mehr scheint sie durch die Geistesgeschichte bedingt, so daß ihr Produkt (wie z. B. die modernen Nationaltypen) sich als eine Kombination von Naturschönem und geschichtlich Schönem darstellt. Auch die ästhetische Physiognomik und Gebärdenlehre hat darauf Rücksicht zu nehmen, daß auf dem Unterbau der natürlich bedingten Mienen und Gebärden eine Schicht geschichtlich bedingter, zum Teil sogar konventioneller Mienen und Gebärden sich übergelagert hat, welche doch mit ihrer natürlichen Grundlage zu einem einheitlichen Ganzen verwachsen erscheint.

Noch gewichtiger wird die Beimengung des geschichtlich Schönen zum Naturschönen, wenn man vom Äußern zum Innern, vom Ethnologischen zum Psychologischen übergeht; denn das Seelische und Geistige ist den Rückwirkungen der Geschichte weit unmittelbarer unterworfen als das Leibliche, und dient selbst oft erst als Vermittelung derselben auf das letztere. Die individuellen Unterschiede des technischen Geschicks, der Begabung, des Charakters erscheinen uns zunächst rein natürlich bedingt, aber doch hauptsächlich deshalb, weil wir die geistige Geschichte der Familien nach ihren inneren Einflüssen so selten zu verfolgen vermögen; sobald wir dagegen Geschick, Begabung und Charakter in größeren ethnologischen Gruppen, z. B. in den modernen Nationaltypen zusammenfassen, so erkennen wir sofort die Wechselwirkung zwischen dem von Natur Mitgebrachten und der Geschichte der Nation, und je genauer und durch je längere Zeiträume wir den Einfluß der Geschichte auf das Mitgebrachte verfolgen können, desto bedeutsamer scheint er zu werden. Allerdings ist ein Teil dieser geschichtlichen Einflüsse selbst wieder kein geistgeschichtlicher, sondern ein naturgeschichtlicher (z. B. Boden, Klima, Ernährung, Küstenbeschaffenheit usw.), und insofern rückt ein Teil des geschichtlich Genannten im geistigen Nationaltypus doch wieder aus dem geschichtlich Schönen im engeren Sinne heraus und tritt zum Naturschönen zurück.

Eine ähnliche Kombination von Naturschönem und geschichtlich Schönem zeigt sich, wenn wir die Individuen höherer Ordnung betrachten. Während die Tierfamilien und Tierstaaten noch ganz auf der Seite des Naturschönen stehen, fallen die menschlichen Staaten schon ganz auf die geschichtliche Seite, und die menschliche Familie, die zunächst so ganz natürlich erscheint, erweist sich bei genauerer Betrachtung als das Produkt einer ziemlich komplizierten geschichtlichen Entwickelung (von der Weibergemein-

Digitized by Google

schaft in der Horde, durch den Weiberraub und Weiberkauf hindurch zur Polygamie und endlich zur Monogamie). Demgemäß ist auch der heutige Charakter und die Physiognomie der Familie bei verschiedenen Rassen und Völkern ganz verschieden, je nach der Entwickelungsstufe, welche sie in diesem geschichtlichen Prozeß erreicht hat. Die verhältnismäßig reinste Naturschönheit zeigt noch die Einheit der Mutter mit dem Säugling, schon weniger die der Mutter mit dem halbwüchsigen Kinde, noch weniger die mit dem erwachsenen Kinde. Je mehr die Beziehungen von Mann und Weib, Eltern und Kindern, einen über die bloße Naturgrundlage des Verhältnisses hinausgehenden geistigen und gemütlichen Charakter gewinnen, desto mehr werden sie auch den Einflüssen der Geschichte zugänglich, und fallen unter das Gebiet der Sitten.

Während der individuelle Klangcharakter des Stimmorgans etwas rein Natürliches ist, mischt sich in dem Klangcharakter eines Dialekts und in der Sprachmimik als Bestandteil des Nationaltypus die natürliche Bedingtheit der Lautbildung und des Tonfalls durch die ethnologische Beschaffenheit der Sprachwerkzeuge mit der geschichtlichen Bedingtheit durch die geistigen Bedürfnisse, Erlebnisse und Gewöhnungen des Volks. In der Sprache selbst aber ist schon das Geschichtliche ganz in den Vordergrund getreten, wenngleich man nicht vergessen darf, daß es sich nur auf einer ganz bestimmten natürlichen Grundlage gerade so und nicht anders entwickeln konnte und mußte. Wenn auch in der geschichtlichen Entwickelung der Sprache der Geist noch wesentlich unbewußt wirkt, so wirkt er hier doch schon als Geist in geistigem Material und zu geistigen Zwecken, und deshalb ist der sprachliche Organismus wesentlich ein geschichtlich Schönes im Sinne der Geistesgeschichte der Menschheit und kein Naturschönes mehr.

Die enge Verwachsung des Naturschönen mit dem geschichtlich Schönen in der Menschheit mag wohl der Grund sein, weshalb Hegel und andere sich scheuten, die Sphäre des Naturschönen bis auf den Menschen auszudehnen. Aber abgesehen davon, daß in dem anthropologischen Gebiet und einem Teil des ethnologischen Gebiets das menschlich Schöne zweifellos ein rein Naturschönes ist, muß doch auch in dem geschichtlich bedingten Gebiet des menschlich Schönen ebensowohl der Faktor des Naturschönen wie derjenige des geschichtlich Schönen seine Berücksichtigung finden.

3. Das geschichtlich Schöne

a) Das geschichtlich Schöne im Verhältnis zum Naturschönen

Während das Naturschöne sich hauptsächlich auf den sechs niederen Konkretionsstufen bewegt, seinen Höhepunkt bereits in dem Polymorphismus des Gattungsmäßigen (Geschlecht, Lebensalter, Rasse) erreicht und nur schüchtern in das mikrokosmisch Individuelle hineingreift, beginnt das geschichtlich Schöne zwar schon beim Kampf der Rassen, Stämme und Völker gegeneinander, hat aber an ihm doch erst den natürlichen Unter-

Digitized by Google

grund, auf dem das mikrokosmisch Individuelle der Führer und Helden sich entfaltet. Das Naturschöne dringt zwar auch tief in die Stufe des Individuellen hinein und fehlt nigends als natürlicher Untergrund, wo immer ein geschichtlich Schönes sich entfaltet, aber es ist dann doch eben nicht mehr ein rein Naturschönes, sondern ein Faktor im Kombinationsprodukt, und zwar ein untergeordnetes, aufgehobenes Moment in dem Ganzen, das durch den geschichtlichen Faktor sein entscheidendes Gepräge erhält. In der geschichtlichen Schönheit eines bestimmten Helden z. B. wird man niemals die Naturgrundlage seiner individuellen Gestalt, Physiognomie, seines Temperaments und Naturells verkennen, aber man wird sie auch nicht als ein Naturschönes von der geschichtlichen Schönheit der ganzen Erscheinung absondern, weil sie von dieser überwunden, d. h. modifiziert, organisch assimiliert und so zu einer höheren Potenz ihrer selbst erhoben ist. Beim geschichtlich Schönen fällt demnach die Untersuchung, welcher Konkretionsstufe das Ganze angehöre, fort, und es bleibt nur die Untersuchung übrig, welche Modifikationen des Schönen darin zur Geltung gelangen, und daneben allenfalls diejenige, welche niederen Konkretionsstufen als aufgehobene Momente im mikrokosmisch Individuellen eine hervorragende Rolle spielen, z. B. die Nationaltracht oder die Nationalsprache als passiv Zweckmäßiges, die nationale konventionelle Gebärdesprache als aktiv Zweckmäßiges, der Nationalcharakter als Gattungsmäßiges usw. Während im Naturschönen neben dem einfach Schönen nur die konfliktlosen Modifikationen des Erhabenen und Anmutigen und allenfalls die niedrigste der konflikthaltigen Modifikationen, das Rührende, zu finden ist und das Komische höchstens leihend hineingetragen wird, zeigt das geschichtlich Schöne neben diesen niederen Modifikationen auch die höchsten konflikthaltigen Modifikationen, das Komische, Tragische und Humoristische; ja sogar es hat gerade darin den Gipfel seiner mikrokosmischen Bedeutung, daß es das Komische, Tragische und Humoristische des Weltprozesses im kleinen antizipiert und im Einzelfall reproduziert*).

Das Naturschöne ist zwar Resultat naturgeschichtlicher Prozesse, aber diese Prozesse selbst gehören nicht zum Naturschönen; dieselben können nicht Objekt ästhetischer Auffassung werden, weil sie nur begrifflich aus ihren Wirkungen erschlossen werden können, der Wahrnehmung aber durch Vorgeschichtlichkeit, submikroskopische Kleinheit oder außerordentliche Langsamkeit entrückt sind. Das Naturschöne als Wahrnehmungsobjekt ist allemal ein fertiges, für die ästhetische Wahrnehmung konstantes Naturprodukt, das der Wahrnehmung wohl den Kreislauf zwischen den polymorphen Phasen des Gattungstypus, aber keinerlei geschichtliche Entwickelung zeigt und selbst in den künstlich hervorgerufenen Züchtungsvarietäten nur um den relativ konstanten Gattungstypus herum schwankt. Anders beim geschichtlich Schönen, wo das Werden, die Genesis des Produktes, die Entwickelungsgeschichte des Geistes selbst, der Wahrnehmung der Zeitgenossen gegeben ist. Der Zuschauer einer großen Entscheidungsschlacht oder der Gefangennahme eines mächtigen Fürsten oder der feierlichen Proklamation

*) Vgl. oben Kap. V 2 g, i—l, 3 d.

Digitized by Google

eines neuen Kaiserreichs sieht wirklich ein Stück Geschichte vor sich, und zu dem Zuhörer spricht aus den Reden der Fürsten und Staatsmänner, welche die Geschicke ihres Zeitalters leiten, wirklich der Geist der Geschichte in sinnlicher Gestalt. Dadurch erhalten aber auch die Produkte der Geistesgeschichte ein anderes Gepräge für die ästhetische Auffassung als die Produkte der Naturgeschichte; aus den ersteren vermag die Phantasie die geschichtlichen Prozesse, deren Niederschlag sie sind, als geschichtlich Schönes zu rekonstruieren, aus den letzteren nur als außerästhetische Vorstellung des abstrakten Gedankens. Darum glauben wir in den Produkten der Geistesgeschichte das lebendige Walten derselben implizite mit zu schauen, den Pulsschlag des Werdens selbst zu fühlen, während die relative Konstanz der Naturprodukte der Anschauung zunächst als absolute Konstanz, als ewiges Beharren im Kreislauf der Lebensphasen erscheint und erst durch die abstrakte wissenschaftliche Erkenntnis in ihrer Relativität begriffen werden kann. Auch das geschichtlich Schöne weist in vielen seiner Produkte eine relative Beständigkeit auf, deren Dauer sich manchmal mit derjenigen von Naturtypen messen kann; aber dieses geschichtlich Schöne ist doch selbst für die ästhetische Auffassung ein geschichtlich gewordenes und zur geschichtlichen Fortbildung, beziehungsweise Überwindung bestimmtes, also zeitlich bedingtes, flüssiges, während das Naturschöne wenigstens für die ästhetische Auffassung sich wie ein unzeitliches, ewiges, dem Wandel der Geschichte entrücktes darstellt.

Im Naturschönen, soweit es ein gegebenes und nicht mit hineingetragenem geistigem Gehalt erfülltes ist, überwiegt auf den Stufen des Unorganischen das sinnlich Angenehme, mathematisch und dynamisch Gefällige, auf den Stufen des Organischen das aktiv Zweckmäßige und gattungsmäßig Teleologische; dies alles aber gehört Konkretionsstufen der Idee an, die nicht nur unterhalb des Geistigen, sondern auch unterhalb des Seelischen stehengeblieben sind. Erst auf den höheren Stufen des tierischen Schönen und im menschlichen Naturschönen tritt der seelische Gehalt in den Vordergrund, d. h. die Idee gelangt hier bis zu einem gewissen Grade zum Bewußtsein ihrer selbst, bleibt aber ihrem Gehalt nach ins Naturleben versenkt, ohne sich zur Geistigkeit durchzuringen. Das Schöne mit geistigem Gehalt ist erst das geschichtlich Schöne, weil der bewußte Geist vom Anfang seines Losringens aus dem natürlichen Seelenleben an ein sich selbst bestimmender und damit geschichtlich entwickelnder ist. Man könnte deshalb das geschichtlich Schöne und das Naturschöne einander auch unter der Bezeichnung „geistig und natürlich Schönes" entgegensetzen; das Bedenken in dieser Bezeichnung läge nicht darin, daß das natürlich Schöne auch das natürliche Seelenleben und seine natürlichen Äußerungsmittel unter sich befassen müßte, sondern vielmehr darin, daß der Ausdruck „das geistig Schöne" irreleiten und zu der Meinung verführen könnte, als ob es ein geistig Schönes in Abstraktion von seiner äußeren Erscheinungsform geben könnte. Gerade der geistige Gehalt des geschichtlich Schönen ist aber oft so sehr in die Äußerlichkeit der Erscheinung versenkt, z. B. in konventionellen Sitten und Gebräuchen, daß man erst auf den geistigen Ursprung derselben reflektieren muß, um sich der geistigen Bedeutung der geschichtlichen Erscheinung be-

Digitized by Google

wußt zu werden. Es ist darum jedenfalls besser, an dem Ausdruck „geschichtlich Schönes" festzuhalten, aber sich gegenwärtig zu halten, daß damit allemal auch schon ein irgendwie geistiger Inhalt vom Schönen ausgesagt ist.

b) Das geschichtlich Schöne im Verhältnis zum Kunstschönen

Wenn die natürliche Gebärdensprache und unartikulierte Lautsprache der Tiere und menschlichen Säuglinge ausreicht, um den seelischen Gehalt des Naturschönen auszudrücken, so treten diese Ausdrucksmittel beim geschichtlich Schönen zurück gegen die Wortsprache als das dem Geiste gemäßeste Werkzeug seiner Offenbarung. So gewiß es ohne Sprache keine Geschichte des Geistes gäbe, so gewiß muß auch die Versinnlichung des Geistes in seiner geschichtlichen Bestimmtheit durch nichts wirksamer unterstützt werden als durch die Sprache. Das geschichtlich Schöne wird aber durch diese sprachliche Vermittelung zu ästhetischem Ohrenschein. Ein Blinder, der einer wichtigen Parlamentsverhandlung oder einer feierlichen Proklamation oder einer Verhandlung zwischen zwei Diplomaten beiwohnt, kann durch das bloße Hören des Gesprochenen ein geschichtlich Schönes empfangen, und zwar erhält er so das Wesentliche, während ein gleichzeitig anwesender Tauber in den Gestalten, Physiognomien, Trachten, Gebärden und Umgebungen der Redenden zwar charakteristische Ergänzungen, Grundlagen und Beiwerk des geschichtlichen Gesamteindrucks, aber doch nicht das Wesentliche in sich aufnimmt. Der Blinde hört den Kern, der Taube sieht nur die Schale; der erstere kann sich aus dem Gehörten durch die Phantasie das nicht Gesehene allenfalls ergänzen, aber der Taube kann sich aus dem Gesehenen nicht das nicht Gehörte hinzudenken, sondern muß sich das Gesprochene erst durch die Taubstummensprache verdolmetschen lassen, oder es nachher lesen, um das geschichtlich Schöne in seiner wesentlichen Bestimmtheit zu erfassen. Wenn die bildende Kunst oder stumme Mimik den Augenschein des Naturschönen reproduziert, so hat sie das Wesentliche davon reproduziert, und man vermißt wenig, wenn die Naturlaute des unorganischen oder organischen Reiches dabei fehlen; wenn sie dagegen den Augenschein des geschichtlich Schönen reproduziert, z. B. im Porträt geschichtlicher Persönlichkeiten oder im historischen Gemälde, so hat sie damit doch nur äußerliche Anhaltspunkte zur Reproduktion des geschichtlich Schönen durch die Phantasie dargeboten. Um das geschichtlich Schöne seinem eigentlichen Wesen nach wiederzugeben, dazu bedarf es der Rede, mit oder ohne Sprachmimik, und deshalb steht das geschichtlich Schöne der Dichtkunst und Schauspielkunst näher als der bildenden Kunst.

Was die bildende Kunst vom geschichtlich Schönen zur Anschauung bringt, ist teils die mit ihm verwachsene Naturgrundlage, teils die Modifikationen, welche durch die Rückwirkung des geschichtlichen Geistes in dieser Naturgrundlage hervorgebracht sind, teils die äußeren Niederschläge der Betätigung des geschichtlichen Geistes in äußeren Formen, wie konventionellen Gebräuchen, Spielen, Trachten, Geräten, welche großenteils selbst schon zur unfreien Kunst gehören. Die epische Poesie behilft sich in der Wieder-

Digitized by Google

gabe des geschichtlich Schönen damit, daß sie nicht nur Reden und Handlungen der geschichtlichen Persönlichkeiten berichtet, sondern in diesen Bericht auch die Schilderung der Persönlichkeiten, ihrer Sitten, Gebräuche, Trachten, Geräte usw. einzuflechten versteht; die dramatische Poesie rechnet nicht nur auf die Mitwirkung der Mimik, sondern auch auf diejenige des szenischen Scheins mit seiner historischen Ausstattung. So bietet die epische Poesie das geschichtlich Schöne voll und ganz als einheitlichen Phantasieschein, die dramatische Aufführung ihn sogar als einheitliche Wahrnehmung dar, während die bildende Kunst nur einen unvollständigen Wahrnehmungsschein von dem Äußerlichen und Unwesentlichen des Vorganges zu bieten vermag, und der Phantasie die Ergänzung in betreff des Wesentlichen überlassen muß, aber nicht aus den Merkmalen des künstlerischen Scheins heraus, sondern aus dem Gedächtnisschatze seiner geschichtlichen Kenntnisse heraus. Das Geschichtsbild bleibt ohne solche mitgebrachten historischen Kenntnisse unverständlich, die geschichtliche Dichtung nicht; so wird vielmehr durch die Inkongruenz solcher mitgebrachten Kenntnisse eher beeinträchtigt. Die Plastik ist in ihrer Wiedergabe des geschichtlich Schönen fast ganz auf das Porträt hervorragender geschichtlicher Persönlichkeiten angewiesen und wird selbst diesen nur dann ganz gerecht, wenn sie durch die Legende zu mehr oder minder mythischen, d. h. der geschichtlichen Realität entrückten Gestalten verklärt sind; die Malerei aber findet ein leichter zu beherrschendes Gebiet in jenen Mischungen des seelisch Naturschönen und kulturgeschichtlich Schönen, welche zwar auf den Niederschlägen einer geistgeschichtlichen Entwickelung ruhen, aber nicht gerade bestimmte historische Einzelvorgänge zur Darstellung bringen, und kann nur ausnahmsweise solche geschichtliche Katastrophen zum Sujet nehmen, die erstens jedem Beschauer bekannt sind und zweitens durch ihre dramatische Zuspitzung das Voraufgehende und Nachfolgende der dargestellten Situation zweifellos erkennen lassen. Die Poesie hingegen hat die Wahl frei, ob sie sich mit der Darstellung von kulturgeschichtlich Schönem oder mit derjenigen von geschichtlichen Vorgängen selbst befassen will.

Die Verwandtschaft des geschichtlich Schönen mit der Poesie wird dadurch noch enger, daß zwischen beiden die Geschichte als Bindeglied steht. Wer das geschichtlich Schöne als kombinierten Augen- und Ohrenschein mit erlebt hat, kann das, was er gesehen und gehört hat, anderen durch Rede mitteilen, sowohl mündlich wie schriftlich; so entsteht der historische Bericht. Ein solcher Bericht *ist* kein geschichtlich Schönes, wohl aber *berichtet* er ein geschichtlich Schönes, und überläßt es dem Hörer oder Leser, sich aus dem Sinn der Rede den Wahrnehmungsschein des Erlebnisses phantasiemäßig zu rekonstruieren. Der Bericht wird dadurch für diejenigen, welche nicht Augen- und Ohrenzeugen des Vorgangs sein konnten, zu einem indirekten Ersatz der Beiwohnung, und so kommt es, daß man den historischen Bericht, weil er zur Rekonstruktion des geschichtlich Schönen anleitet, selbst als ein geschichtlich Schönes bezeichnet, obwohl dies unrichtig ist. Der historische Bericht übermittelt zwar ein geschichtlich Schönes, ist aber selbst kein Schönes, weder ein geschichtlich Schönes noch ein Kunstschönes, ersteres nicht, weil er keinen Wahrnehmungsschein, sondern Phantasieschein liefert, letz-

Digitized by Google

teres nicht, weil er ohne künstlerische Absicht, also bloß zufällig, einen schönen Phantasieschein übermittelt. Der historische Bericht kann die ungeschickte Improvisation eines ungebildeten Zeugen oder auch das zusammenhängende aber kunstlose Gespinst eines naiven Chronikenschreibers sein, er kann aber auch ein Meisterwerk der Geschichtsschreibungskunst sein, gleichviel ob der Schreiber aus eigener Anschauung oder aus den verglichenen Berichten von Augen- und Ohrenzeugen darstellt. In den ersteren beiden Fällen liegt das in jeder Hinsicht Unkünstlerische des Berichts auf der Hand; im letzteren Falle jedoch ist der Bericht ein Kunstwerk in seiner Art, aber doch kein ästhetisches Kunstwerk, sondern ein Kunstwerk der wissenschaftlichen Historiographie, trotz aller Annäherungen dieser Behandlungsweise an die ästhetische.

In beiden nämlich kommt es auf Hervorhebung des Wesentlichen und Ausscheidung des Unwesentlichen, auf Klarstellung der ursächlichen und motivatorischen Zusammenhänge, auf scharfe Charakterzeichnung, auf geschickte und abwechselungsreiche Stoffverteilung, übersichtliche Architektonik im Aufbau der Massen und wirkungsvolle Steigerung, auf stilistische Abrundung und Eleganz, zu allermeist aber auf Bewältigung aller Einzelheiten vermittels der ordnenden und gestaltenden historischen Grundidee an. Trotzdem ist der historische Bericht kein Kunstschönes, sondern nur kunstgerechte wissenschaftliche Übermittelung eines geschichtlich Schönen; denn sein Zweck ist nicht der, ästhetisch genossen zu werden, sondern historische Wahrheit festzustellen und mitzuteilen, und zwar Wahrheit im realistischen Sinne, welche jede Idealisierung ausschließt. Eine Dichtung hingegen, welche das gleiche geschichtliche Sujet behandelt, ist im Unterschiede von der Geschichtschreibung ein Kunstschönes, weil sie sich um die realistische Wahrheit des Gebotenen gar nicht kümmert, sondern nur um die idealistische Wahrheit, welche in der Geschichte nur unvollkommen zu finden ist, und weil der Inhalt der Dichtung ganz in ihre Form ein- und aufgeht, während derselbe bei dem Geschichtswerk etwas Selbständiges von der Darstellungsform relativ Unabhängiges ist. Im Geschichtswerk soll nur das Geschichtliche, im Kunstwerk nur das Schöne geboten werden; an dem ersteren ist es zufällig und gleichgültig, ob und in welchem Maße es zugleich ein geschichtlich *Schönes* ist, an dem letzteren, ob und in welchem Maße es zugleich *geschichtliche Wahrheit* besitzt. An dem ersteren dient die Form nur der Leichtigkeit, Bequemlichkeit und Überzeugungskraft der Übermittelung, und es ist ihr zufällig, wenn sie nebenbei auch die Schönheit des Geschichtlichen deutlicher hervortreten läßt; an dem letzteren ist die Form eine unentbehrliche und mit dem Inhalt gleichberechtigte Seite des Ganzen, an der nichts geändert werden darf, ohne die Schönheit des Ganzen zu alterieren. Deshalb ist die Anschaulichkeit oder Scheinhaftigkeit der Diktion bei dem poetischen Kunstwerk unerläßliche Bedingung, beim Geschichtswerk nur ein Hilfsmittel der Verdeutlichung des Inhalts, das mit der abstraktbegrifflichen Darstellung, der gedanklichen Reflexion und der trockenen Aufzählung von Tatsachen oder statistischen Angaben abwechseln kann und muß. Deshalb ist die rhythmische Erregtheit und formale Schönheit der poetischen Sprache beim Kunstwerk ein Vorzug mehr; beim Geschichtswerk wäre sie eine Verirrung.

Digitized by Google

Denn die Poesie wendet sich durch die Phantasie ans Gefühl, die Geschichtschreibung an den Verstand, dem sie nur gelegentlich durch anschauliche Erregung der Phantasie seine Aufgabe des Verstehens erleichtert.

Ebenso wie der geschichtliche Vorgang der Poesie, so ist der objektive Niederschlag des kulturgeschichtlichen Prozesses der unfreien Kunst verwandt; wenn aber dort eine scharfe Grenze zwischen geschichtlich Schönem und Dichtungsschönem besteht, so verfließt dieselbe hier durch unmerkliche Übergänge, indem sich die völlige Absichtslosigkeit der Produktion in ästhetischer Hinsicht ganz langsam und allmählich zur mehr und mehr hervortretenden Mitwirkung einer ästhetischen Absicht in den Hervorbringungen umwandelt und steigert. Je nachdem man in diesen Niederschlägen des kulturgeschichtlichen Prozesses die ästhetische Absichtslosigkeit der Produktion als das entscheidende und durchschlagende Moment betrachtet, oder auf die bereits mitwirkende ästhetische Absicht — und sei es auch nur in Gestalt einer nachträglich an die Produkte herantretenden ästhetischen Auslese des Gefälligsten — reflektiert, je nachdem wird man dieselben unter dem Gesichtspunkt des geschichtlich Schönen oder unter demjenigen des unfreien Kunstschönen betrachten müssen. Auf je frühere Stufen des menschheitlichen Entwickelungsganges man zurückgreift, desto mehr tritt dabei der Gesichtspunkt des kulturgeschichtlich Schönen in den Vordergrund; auf je spätere und bewußtere Epochen des Völkerlebens man blickt, desto größeren Anteil gewinnt der vorbildliche und tonangebende Einfluß einzelner Künstler und Kunstschulen und desto wichtiger wird die Rückwirkung der freien Kunst und ihrer Ideale auf die Beschaffenheit der unfreien. Aber auch in den primitivsten Anfängen der unfreien Kunst liefert das versuchsweise auftretende Ornament und die erkennbare Nachbildung des Naturschönen auf Geräten (z. B. die eingeritzten Umrisse von Tiergestalten auf Knochen oder Geweihen der Pfahlbauzeit) den Beweis dafür, daß eine gewisse künstlerische Absicht von jeher bei der Entstehung des kulturgeschichtlich Schönen mitgewirkt hat; andererseits zeigt die Unfruchtbarkeit aller ästhetischen Bemühungen um künstliche Gewinnung eines kunstgewerblichen Stils, daß in aller unfreien Kunst die ästhetische Absichtslosigkeit der Produktion und die naive Entwickelung des kulturgeschichtlich Schönen aus dem außerästhetischen, rein praktischen Zweck einen unersetzlichen und unentbehrlichen Faktor bildet. Dies gilt für Trachten und Geräte nicht minder als für Bauwerke, Volksspiele und Volksbelustigungen, für Sitten und Gebräuche nicht minder als für Sprachen. Der einmal abgerissene Faden der kulturgeschichtlichen Entwickelung ist überall durch ästhetische Absicht nicht wieder anzuknüpfen; er kann höchstens durch die Kunst künstlich neu angesponnen werden, um unter günstigen Verhältnissen von der Kulturgeschichte, wenn auch in modifizierter Gestalt, fortgesponnen zu werden (so z. B. bei der nationalen Wiedergeburt lange von Barbaren unterdrückter und endlich wieder befreiter und dem Kulturprozeß zurückgegebener Völker).

c) Das kulturgeschichtlich Schöne

Der Versuch, das kulturgeschichtlich Schöne und das im engeren Sinne geschichtlich Schöne scharf zu sondern, läßt sich nicht durchführen. Man hat

Digitized by Google

dabei das im Sinne, daß alles geschichtlich Schöne, das keine sichtbare oder nachweisbare Bedeutung für die Staatengeschichte hat oder aus keinen aufzeigbaren welthistorischen Vorgängen entsprungen ist, unter der Bezeichnung des kulturgeschichtlich Schönen zusammengefaßt werden soll, insofern sich in ihm die Wirkung namenloser und geschichtlich unbedeutender Individuen spiegelt, oder das Zusammenwirken der Massen seine völkerpsychologische Eigentümlichkeit und Erfolge offenbart; „geschichtlich schön" im engeren Sinne würden dann nur solche Vorgänge oder Individuen heißen, die eine hervorragende Rolle im Entwickelungsgange der Völker und Staaten gespielt haben und für dessen Fortgang maßgebend geworden sind. Diese Unterscheidung ist darum nicht durchführbar, weil sich nicht angeben läßt, wo die Grenze einer „hervorragenden" Bedeutung in der Geschichte ist, ob nur die Heroen eine solche besitzen, oder auch ihre Begleiter, ob nur die Fürsten, oder auch ihre Minister, ob nur die Staatsmänner und Feldherren, oder auch die Religionsstifter, Ordensstifter, Missionare, Reformatoren, Gesetzgeber, Denker, Erfinder, Dichter und Künstler. Solange man unter Geschichte im engeren Sinne bloß die politische Geschichte verstand, lag es nahe, auch unter dem geschichtlich Schönen im engeren Sinne bloß die politischen Haupt- und Staatsaktionen zu verstehen und alles übrige als kulturgeschichtlich Schönes abzusondern; aber seitdem man eingesehen hat, daß Geschichte schlechthin bloß Kulturgeschichte ist und alle politischen Ereignisse nur insoweit eine geschichtliche Bedeutung haben, als sie die Kulturentwickelung der Völker beeinflussen, seitdem muß man das geschichtlich Hervorragende und Bedeutende oft ganz woanders suchen als in der politischen Geschichte, und was unter politischem Gesichtspunkt wichtig schien, wie z. B. Regententabellen, kann zu etwas ganz Gleichgültigem unter kulturgeschichtlichem Gesichtspunkt zusammenschrumpfen. Wir stecken noch mitten drin in dieser Umwandlung der Ansichten über dasjenige, worauf es in der Geschichte ankommt, und unser Schulunterricht zeigt, daß dieselbe noch fern davon ist, unsere Auffassung ganz durchdrungen zu haben.

Daß es auf den Namen der geschichtlich einflußreichen Persönlichkeiten dabei gar nicht ankommt, erhellt daraus, wie gleichgültig es wäre, wenn wir den Namen des Verfassers des Nibelungenliedes jetzt plötzlich herausbekämen, oder feststellen könnten, daß der Dichter der Shakespeareschen Dramen ganz anders geheißen habe. Wenn das sittliche und religiöse Heldentum eines Namenlosen sich in seinen unmittelbaren Wirkungen auf den engeren Kreis der Nahestehenden beschränkt, so ist doch damit nicht gesagt, daß seine mittelbaren Wirkungen auf das Volk nicht sehr bedeutend sein können, gleichviel ob die Überlieferung von dem Ursprung dieser Wirkungen mit fortgepflanzt wird oder nicht. Der Held bleibt immer Held und sein Sieg oder Untergang ein geschichtlich Schönes, gleichviel wie groß oder klein die Wellenringe sind, die von ihm ausgehen; die Tragödie im Bürgerhause ist nicht minder ein geschichtlich Schönes, sofern sie sich tatsächlich ereignet hat, als die im Königsschlosse, und da keine Kraft in der Welt sich verliert, so können auch ihre geschichtlichen Wirkungen niemals gleich Null sein. Für den objektivierten Niederschlag eines geschichtlichen Entwicke-

Digitized by Google

lungsprozesses kommt es nicht mehr darauf an, ob einer oder viele, ob berühmte oder namenlose Mitglieder des Volkes an seiner Entstehung mitgewirkt haben; er spiegelt die geschichtliche Entwickelungsstufe des Volkes und der Zeit, welcher er angehört, in beiden Fällen gleich treu wider. Für die Schönheit eines geschichtlichen Vorgangs ist es ebenfalls gleichgültig, ob er in dem Zweikampf berühmter Helden, oder in dem Massenkampf zweier Volkshaufen besteht, vorausgesetzt, daß letzterer noch einen einheitlichen Wahrnehmungsschein für den günstig aufgestellten Zuschauer liefert. Die Massenhaftigkeit der Beteiligung an geschichtlichen Handlungen steigert sogar deren Großartigkeit und Erhabenheit, und liefert somit einen nicht bloß kulturgeschichtlichen, sondern geradezu politisch-geschichtlichen Hintergrund für die Handlungen der leitenden Persönlichkeiten. Das Zusammenwirken der Massen hört nur da auf, ein geschichtlich Schönes sein zu können, wo deren Wirkungsweise sich der Anschauung und Wahrnehmung entzieht, wie z. B. bei der Entwickelung der Sprache, der Mythologie, der Volksdichtung usw.; hier tritt alsdann das Schöne allerdings nur in den einzelnen fördernden Individuen zutage, weil nur an ihnen sich sinnlich erfassen läßt, wie der Bildungsprozeß des Niederschlags vor sich geht, und im übrigen muß man sich an den objektivierten Niederschlag selbst halten.

Man wird deshalb das kulturgeschichtlich Schöne, sofern es geschichtlicher Vorgang ist, mit dem geschichtlich Schönen im engeren Sinne vereinigen, und von beiden nur dasjenige kulturgeschichtlich Schöne abscheiden müssen, das nicht lebendiger Prozeß, sondern Resultat eines vorhergehenden Prozesses ist. Man wird mit andern Worten das geschichtlich Schöne in ein Schönes der *Handlung* und ein Schönes des *Ergebnisses* sondern müssen, und im ersteren zwar kulturgeschichtlich Schönes *und* geschichtlich Schönes im engeren Sinne vor sich haben, im letzteren aber *nur* den schönen Niederschlag des kulturgeschichtlichen Prozesses. Das erstere Gebiet wird der Poesie und Mimik unmittelbar, der bildenden Kunst nur mittelbar erreichbar sein; das letztere Gebiet hingegen wird, sofern es dem Augenschein angehört, der bildenden Kunst unmittelbar, der Dichtkunst aber nur mittelbar (durch Beschreibung) zugänglich sein. Ein Teil des objektivierten Niederschlags der Kulturgeschichte ist, obzwar ein geschichtlich Schönes zu nennen, darum doch der *Wiedergabe* durch die Kunst unzugänglich, tritt aber dafür als *Mittel* der Kunst in deren *Dienst*, nämlich die Sprache.

d) *Die praktischen Ideale*

In dem Ergebnis des kulturgeschichtlichen Prozesses sind zwei Teile zu unterscheiden, deren einer dem sinnlichen, deren anderer dem geistigen Gebiet angehört. Der erstere umfaßt außer den Trachten, Geräten, Bauwerken und Sprachen auch die Spiele und Volkstänze, die Sitten, Gebräuche und Gewohnheiten, sofern sie sich äußerlich darstellen; der letztere dagegen umfaßt die Ideale des Herzens und Gemüts, durch welche die Beziehungen der Menschen untereinander bestimmt werden, insbesondere die ethischen und religiösen Ideale. Unter ethischen Idealen sind hier mit inbegriffen die Heimatliebe, das Nationalgefühl, der Patriotismus, die Ehre, die

Digitized by Google

Treue, die Blutsbrüderschaft, die Freundschaft, der Frauendienst, die Liebe, kurz alle die mannigfach abwechselnden kulturgeschichtlichen Formen, in denen das Verhalten des Menschen zu seinesgleichen und zur Gesamtheit sich in normativer Weise ausgeprägt hat. Unter religiösen Idealen sind nicht nur die phantasiemäßigen Glaubenswelten der verschiedenen Religionen zu verstehen, sondern auch die spezifische Beschaffenheit der von ihnen als Muster aufgestellten Frömmigkeit und religiösen Wirksamkeit in Kultus und Glaubensverbreitung.

Daß diese Ideale des Geistes und Gemüts ebensogut und in weit höherem Sinne ein geschichtlich Schönes sind als Nationaltrachten und Volkssprachen, bedarf keines Beweises, ebensowenig als daß sie Produkte eines kulturgeschichtlichen Prozesses und in ihrer spezifischen Eigentümlichkeit im höchsten Grade charakteristisch für die von einer Zeit und einem Volk errungene Kulturstufe sind. Um sich als geschichtlich *Schönes* darzustellen, bedürfen sie allerdings einer scheinhaften Versinnlichung; diese finden sie einerseits in dem geschichtlichen, sowohl öffentlichen wie privaten Leben der betreffenden Völker und Epochen, andererseits in dem Kunstschönen, das aus der Kunstübung derselben hervorgeht. Das geschichtlich Schöne sowohl der Handlungen als der Sitten und Gebräuche hat an diesen Gemütsidealen erst seinen innersten Kern, seine Seele, durch die es erklärt wird, und in keinem Punkte drängt das geschichtlich Schöne gebieterischer über sich hinaus zum Kunstschönen, als da, wo es sich zu diesen Gemütsidealen sublimiert hat. Andererseits sind dieselben aber auch kein *Kunst*schönes, ja nicht einmal *ästhetische* Ideale der Phantasie; sondern die Phantasie, welche dieselben schafft, steht bei ihnen im Dienste ethischer oder religiöser Gemütsbedürfnisse, kurz im Dienste realer praktischer Ziele. Es sind also *praktische*, nicht ästhetische Ideale und als solche scharf zu unterscheiden von den ästhetischen Kunstidealen, welche sich gleichzeitig mit ihnen entwickeln und mit ihnen in Wechselwirkung stehen. Die praktischen und die ästhetischen Ideale einer Zeit sind Sprossen aus derselben Wurzel, aus dem Zeitgeist und der Volksseele der für die betreffende Epoche tonangebenden Stämme oder Nationen; sie erwachsen also ebensowohl von rückwärts aus gleichen Grundstimmungen und Weltanschauungen, wie sie nach vorwärts einander befruchten, Wachstumsreize gewähren, Richtung geben und modifizierend beeinflussen. Aber trotzdem sind sie bei der begrifflichen Betrachtung streng voneinander zu sondern, weil sie verschiedenen Lebensgebieten, dem realen praktischen und dem idealen ästhetischen angehören; die *praktischen* Ideale sind aus ästhetischem Gesichtspunkt ein *geschichtlich Schönes*, die *ästhetischen* Ideale dagegen Normen und Ziele der Produktion des *Kunstschönen*, und sofern sie in Kunstwerken eine annähernde äußere Darstellung und Fixierung gefunden haben, ein Kunstschönes, und zwar Moment der geschichtlichen Entwickelung des Kunstschönen.

Hegel, Trahndorff und Weiße waren die ersten, welche den praktischen Idealen in der Ästhetik Beachtung schenkten, wobei der eine mehr diese, der andere mehr jene Seite des Gegenstandes hervorkehrte. Am vielseitigsten hat Hegel den Gegenstand behandelt (Ästh. I 193—532, II 1—240),

Digitized by Google

und auf ihn wird deshalb jeder Nachfolger zurückgehen müssen, wenngleich vieles von Hegel in diesen „zweiten Teil" seiner Ästhetik hineinbezogen ist, was nicht hineingehört, und seine Behandlung keineswegs erschöpfend ist. Vor allen Dingen fehlt aber bei diesen drei Ästhetikern noch der Begriff des geschichtlich Schönen, und sie bringen das über die praktischen Ideale Ausgeführte unter ganz verschiedene Rubriken unter, Weiße z. B. unter den Begriff des geistig Schönen, Hegel unter den Begriff des Kunstschönen oder des (ästhetischen) Ideals und seiner Entwickelung zu den besonderen Formen des Kunstschönen. Man kann es nun zwar aus äußeren Gründen vielleicht zweckmäßig finden, den Entwickelungsgang der praktischen und ästhetischen Ideale nicht getrennt, sondern wegen seiner geschichtlichen Wechselwirkung und Wurzelgemeinsamkeit vereint zu behandeln und zur ästhetischen Kulturgeschichte oder Philosophie der Kunstgeschichte zu erweitern (wie es Carriere in seinem Werke: „Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwickelung" getan hat), aber man muß doch immerhin die begriffliche Unterscheidung zwischen den praktischen und ästhetischen Idealen in der Ästhetik klar hinstellen und streng festhalten, und immer von neuem darauf hinweisen, daß die ersteren zum geschichtlich Schönen, die letzteren zum Kunstschönen gehören, woran es bei Hegel gänzlich mangelt. Außerdem aber scheint es eine verkehrte Ordnung, die Geschichte des Kunstschönen oder der künstlerischen Ideale früher zu behandeln als das Kunstschöne selbst, anstatt sie an den Schluß zu stellen. Hegel ist dazu durch seinen Irrtum veranlaßt, als ob die Gliederung der Künste durch die geschichtliche Entwickelung des Kunstideals (zu den Stufen des Symbolischen, Klassischen und Romantischen) bedingt sei; aber Schasler hat diese Entschuldigung nicht für sich, und schickt doch die geschichtliche Entwickelung des Kunstideals der Behandlung des Kunstschönen voraus (Ästh. I 198—234). Während Hegel die Entwickelung der praktischen Ideale dem Entwickelungsgang des ästhetischen Ideals einschaltet, weil ihm der Begriff des geschichtlich Schönen fehlt, fügt umgekehrt Schasler die geschichtliche Entwickelung des Kunstschönen der Betrachtung über „die kulturgeschichtliche Schönheit" ein, die er der „Naturseite der menschlichen Schönheit" parallelisiert und folgen läßt. Den Gipfel der Verwirrung erreicht Vischer, indem er die Ideale der Liebe und Ehe unter dem „Naturschönen" (§ 321—323), die Ideale des Staats und der Kirche, des Rittertums und der Aufklärung unter dem „geschichtlich Schönen" (§ 350—361, 371), die religiösen Ideale aber mit den ästhetischen Idealen zusammen unter der „Geschichte der Phantasie oder des Ideals" (§ 416ff.) behandelt. Vischer unterläßt also erstens die Vereinigung der praktischen Ideale unter der Rubrik des „geschichtlich Schönen", trotzdem er diese Rubrik besitzt und zu einer gar nicht in eine Ästhetik hinein gehörenden Philosophie der Geschichte ausspinnt. Er konfundiert zweitens die ästhetischen und praktischen Ideale miteinander, ohne ihre Gegensätzlichkeit zu bemerken, zieht aber davon doch wieder nicht den rechten Nutzen für die Darstellung der Wechselwirkung beider, weil er die praktischen Ideale in dieser „Geschichte des Ideals" auf die religiösen Ideale beschränkt. Er führt drittens den nutzlosen Eiertanz auf, die Geschichte der ästhetischen Ideale zu schreiben, ohne die Künste und ihre Geschichte bei Na-

Digitized by Google

men zu nennen, bloß weil er dieser Geschichte des Kunstideals im System ihren Platz *vor* der Kunstlehre anstatt *hinter* derselben angewiesen hat.

Eine klare Trennung findet sich nur bei Köstlin durchgeführt, dessen Stoffverteilung hier ebenso wie beim Naturschönen besondere Beachtung verdient. Daß er dasjenige, was man das kulturgeschichtlich Schöne zu nennen pflegt, von dem geschichtlich Schönen im engeren Sinne unter der wunderlichen Bezeichnung „das Leben" absondert und als Zwischenglied zwischen dem Naturschönen und dem geschichtlich Schönen behandelt (Ästhetik S. 839—883), wird schwerlich jemanden irreführen; denn es liegt auf der Hand, daß das „Lebensschöne" teils ein Naturschönes, teils ein geschichtlich Schönes, teils eine Kombination aus beiden Arten des Schönen sein muß. Die praktischen Ideale in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung sind allerdings von Köstlin zu leichthin und viel zu knapp behandelt (S. 884 bis 889) und wird man zur Ergänzung in diesem Punkte doch immer auf die drei genannten älteren Ästhetiker (Hegel, Trahndorff, Weiße) zurückgreifen müssen. Die von Carriere in seiner Ästhetik (2. Aufl. I, 378—416) gegebenen Andeutungen über das geschichtlich Schöne sind um ebensoviel zu knapp, wie die Ausführungen seines fünfbändigen kunstgeschichtlichen Werkes für den ästhetischen Bedarf zu breit angelegt, weshalb es sehr verdienstlich wäre, wenn er seiner Ästhetik einen dritten Teil „Die Geschichte des Schönen" anfügen wollte, worin das rechte Maß gewahrt wäre.

*

VIII. Die Entstehung des Kunstschönen

*

1. Die drei Vorstufen der künstlerischen Tätigkeit

Die Ästhetik hat sowohl die ästhetische Produktivität als auch die ästhetische Rezeptivität zu berücksichtigen, und wird ebenso einseitig, wenn sie sich bloß auf die eine, wie wenn sie sich bloß auf die andere stützt. Die Rezeptivität macht einerseits geringere Voraussetzungen und umspannt andererseits ein weiteres Gebiet als die Produktivität. Jeder Mensch ist mehr oder weniger zur ästhetischen Rezeptivität veranlagt, aber nur bei wenigen erreicht die Anlage zur Produktivität einen Grad, der sie aus dem Zustande der Latenz heraushebt. Die Rezeptivität hat nur ein Verhältnis zu dem Gegebenen zu gewinnen nötig, die Produktivität bedarf eines Verhältnisses zu einem noch nicht Gegebenen, das erst geschaffen werden soll. Die Rezeptivität verhält sich zur Produktivität wie Analyse zur Synthese, und da die Analyse immer die leichtere und einfachere Aufgabe von beiden ist, so wird die Ästhetik mit der Rezeptivität beginnen müssen. Es ist leichter anzugeben, welches von zwei Objekten mehr gefällt als das andere, als zu einem gegebenen Objekt ein zweites hervorzubringen, welches mehr gefällt als dieses. Die Rezeptivität erstreckt sich gleichmäßig auf Naturschönes, ge-

Digitized by Google

schichtlich Schönes und Kunstschönes, die Produktivität, soweit sie unserer Erfahrung zugänglich ist, nur auf das letztere, weil nur bei ihm das Bewußtsein in ästhetischer Absicht mitwirkt.

Eine Ästhetik, welche sich ausschließlich auf die Produktivität stützt, kommt deshalb notwendig dazu, bloße Lehre vom „Können" oder Kunstlehre zu werden (Schleiermacher, Deutinger) und das Naturschöne und geschichtlich Schöne aus ihrem Gebiete hinauszuweisen. Eine Ästhetik, die sich bloß auf die Rezeptivität stützt, kann dagegen den wichtigsten Teil des Schönen, das Kunstschöne nicht erschöpfen, weil dasselbe wesentlich mitbedingt ist durch seine Genesis, d. h. durch die ästhetische Produktivität. So gerechtfertigt es deshalb ist, die prinzipiellen Untersuchungen über das Wesen und den Begriff des Schönen vornehmlich auf die Rezeptivität gegenüber dem als gegeben vorausgesetzten Schönen zu stützen, ebenso unerläßlich scheint die Berücksichtigung der Produktivität vor dem Eintritt in die Betrachtung des Kunstschönen.

a) Die Nachahmung

Was zunächst anregend auf die Anlage zur künstlerischen Produktivität wirkt, ist das Zusammentreffen der Rezeptivität mit dem Nachahmungstrieb. Der Mensch findet ästhetisches Gefallen an dem Tiere, das er jagend erlegt hat, und der angeborene Nachahmungstrieb reizt ihn, die aufgefaßte Form als Umriß in einen Knochen oder ein Geweih einzuritzen. Die Schwierigkeiten der Technik für den gänzlich Ungeübten wirken dabei abschreckend auf die Mehrzahl, und nur die Individuen, bei welchen sowohl die Rezeptivität als auch der Nachahmungstrieb eine besondere Energie besitzt, wagen sich an deren Überwindung, finden aber auch ihren Lohn in der Bewunderung, welche die Genossen der vollbrachten Leistung zollen, und werden durch dieselbe zu neuen Versuchen angespornt. Was so aus der Nachahmung entsteht, hat keinen Zweck als den, dem eigenen ästhetischen Bedürfnis sowie später dem der Genossen Genüge zu tun; es ist also ein freies Schöne, sofern es als selbständig isoliertes gedacht wird. Natürlich kann es noch nicht freies Kunstwerk heißen, weil es auf der untersten Vorstufe zum Kunstwerk stehenbleibt, aber es ist doch schon ein Anlauf zum freien Kunstwerk, eine Studie, welche auf die Gewinnung der Künstlerschaft unwillkürlich abzielt. Selbstverständlich kann dasjenige, was in seiner selbständigen Isolierung als ein freies Schönes gelten muß, Moment eines unfreien Schönen werden, nämlich indem es als Ornament an einem Geräte angebracht ist und zu dessen Verzierung dient, gerade ebenso wie ein Hautrelief isoliert gedacht ein freies Kunstwerk ist, als Ornament eines Schildes oder einer Vase aber zum dienenden Bestandteil eines unfreien Kunstwerkes wird. Ist der Knochen, der die Umrisse des Tieres zeigt, zu keinem praktischen Gebrauch bestimmt, sondern nur „Tafel" für die Zeichnung, so ist die Absicht, ein freies Schönes herzustellen, ganz offenbar; der ästhetische Wert der Zeichnung wird aber dadurch nicht verringert, wenn der Knochen zugleich irgendwelchem Zwecke (als Hammer, Schlägel, Keule usw.) dient. Entschieden unfrei aber wird das Nachahmungsprodukt selbst, wenn es als Zeichnung einem praktischen Zwecke dient, wenn z. B. die ein-

Digitized by Google

tätowierten Tierbilder Zeichen einer Stammes- oder Geschlechts-Zugehörigkeit werden, oder die Gravierung auf Geräten einen Eigentums-Stempel bedeutet; denn in diesem Falle dient die nachgeahmte Naturgestalt bereits als Element einer Bilderschrift, die einem außerästhetischen Zwecke dient.

Als Nachahmung kann man es auch auffassen, wenn der Naturmensch bunte Federn oder schön gezeichnete Felle zu seinem Schmuck verwendet, ohne daß dieselben einem praktischen Bekleidungsbedürfnis dienen; ihm gefallen die bunten Federn und Felle an den Vögeln und Säugetieren, und er ahmt an sich künstlich das gefällige Äußere, das jene von Natur besitzen, nach, wobei er als bequemstes Material die Federn und Felle der erlegten Tiere selbst benutzt. Wäre nicht vorher seine ästhetische Rezeptivität durch das sinnlich Angenehme der Farben und das mathematisch Gefällige ihrer Verteilung angesprochen worden, so wäre er nie auf den Gedanken gekommen, seine eigene Erscheinung durch Nachahmung derselben zu verschönern. Erst wenn durch Aufnehmen der naturschönen Muster des sinnlich Angenehmen und mathematisch Gefälligen der Sinn für die formale Schönheit der untersten Konkretionsstufen geweckt und durch nachahmende Übung gekräftigt ist, wird der Mensch imstande sein, einerseits farbige und lineare Ornamente der einfachsten Art selbsttätig ohne Naturvorbild zu erfinden, und andererseits das sinnlich Angenehme und mathematisch Gefällige, das sich ihm ästhetisch zufällig bei seinen Arbeiten oder Spielen ohne Naturvorbild ergibt, festzuhalten und experimentell fortzubilden. So entwickelt sich z. B. der Sinn für ästhetische Maßverhältnisse in zweckmäßigen Geräten und Bauten, indem von allen ohne ästhetische Absicht hervorgebrachten Modellen die formal gefälligsten festgehalten, nachgeahmt und probierend modifiziert werden; so entwickelt sich ferner der Sinn für ästhetische Tonverhältnisse aus der zufälligen Entdeckung, daß angeblasene Röhren von verschiedener Länge oder gerissene Saiten von verschiedener Länge und Spannung verschiedene bestimmte Töne von gefälligem oder mißfälligem Zusammenklang ergeben. Die einmal entdeckte Hirtenpfeife und Lyra werden aus rezeptivem ästhetischem Interesse festgehalten und von anderen nachgeahmt, um vermittels derselben die gefälligen ästhetischen Tonverhältnisse zu reproduzieren.

Die Nachahmung ist nicht nur in der Kunstgeschichte die erste Stufe der Kunsttätigkeit, sondern (nach dem Gesetz der abgekürzten Wiederholung der Phylogenese in der Ontogenese) auch in dem einzelnen zu jeder Zeit; sie ist auch nicht eine Stufe, welche von der Menschheit oder von dem begnadetsten Künstler jemals so überwunden werden könnte, daß sie endgültig beiseite geschoben werden dürfte, sondern sie ist der sichere Erdboden, aus dessen Berührung auch der vollendete Meister immer neue Sicherheit und Kraft schöpft, und der Regulator, durch welchen allzuweite subjektive Abirrungen eines einzelnen oder einer Zeitrichtung immer wieder zur Besinnung gebracht werden. Wie der Meister der Malerei, Mimik oder Dichtkunst immer wieder die Gestaltungstendenzen seiner Phantasie mit dem konkurrierenden Naturschönen vergleichen muß, so muß der Meister der Baukunst oder Musik immer wieder zurückblicken auf die Meisterwerke der Kunstgeschichte und sich

Digitized by Google

immer von neuem in diese versenken, um seinen unkontrollierten Gestaltungsdrang vor subjektiver Entartung zu schützen, oder doch um sich der gewahrten Kontinuität mit der Entwickelung seiner Kunst zu vergewissern. An der Nachahmung des Naturschönen und vorhandenen Kunstschönen lernt der Mensch den ästhetischen Schein ablösen von dem, was nicht zu ihm gehört, d. h. er lernt sehen, hören und phantasiemäßig anschauen ohne Einmischung des Gedankens und des aus dem Gedanken stammenden sinnlichen Vorurteils, d. h. er lernt seine Sinne und Phantasie ästhetisch gebrauchen. An der Nachahmung lernt er aber auch die Beherrschung der Darstellungsmittel, d. h. er gewinnt diejenige technische Fertigkeit, ohne welche künstlerische Aufgaben nicht zu lösen sind. Hat doch die Mimik (als Einheit von Gebärdenmimik und Sprachmimik) sogar ihren Namen von der Nachahmung, da sie offenbar daraus entstanden ist, daß ein Mensch die Art eines anderen zu gehen, zu stehen, sich zu benehmen und zu reden nachahmte, wenn sie ihm irgendwodurch aus dem Gewöhnlichen und Gewohnten herauszutreten schien. Bei uns pflegt solche Nachahmung nur noch zum Zweck der karikierenden Persiflage vorzukommen, die sich besonders gegen Respektspersonen kehrt (z. B. gegen Lehrer); aber in südlichen Völkern von weit lebhafterem Gebärdenspiel und Nachahmungstrieb ist es sehr gewöhnlich, daß auch die Würde und Anmut und die sonstigen ästhetisch hervortretenden Eigentümlichkeiten bestimmter Personen von anderen unwillkürlich oder absichtlich genau nachgeahmt werden, um der Vorzüge ihrer ästhetischen Erscheinung auch teilhaftig zu werden. Die hiermit gegebene unfreie Mimik wird erst dann zur freien, wenn sie auf ein freies Kunstschönes angewandt oder übertragen wird, wobei der Nachahmende dann eben nicht mehr seine Person, sondern eine fingierte vorführt.

Es ist kein Wunder, daß die ästhetische Theorie ebenso wie die Kunst selbst mit der Nachahmung beginnt und sich zunächst bemüht, das Ganze der Kunst aus dieser ihrer untersten Vorstufe abzuleiten und zu erklären. Bei diesem Versuch zeigt es sich dann eben, daß das ergriffene Erklärungsprinzip, obzwar das nächstliegende, doch keineswegs ausreichend ist, sondern über sich selbst hinausweist und fortdrängt. Dies wird aber von demselben Ästhetiker, der die prinzipielle Bedeutung der Nachahmung zum erstenmal systematisch durchgeführt hat, noch nicht ausdrücklich anerkannt werden können, sondern das über sich selbst Hinausdrängen des Nachahmungsprinzips wird sich hier zunächst so kundgeben, daß der Name μίμησις zwar festgehalten, aber in denselben eine seinen Begriff überschreitende Bedeutung hineingepfropft wird (nämlich die der produktiven Gestaltung). Die Späteren jedoch haben keine Entschuldigung, wenn sie dieses Verhältnis übersehen und sich durch die Autorität des Stagiriten so sehr in ihrem Urteil gefangen nehmen lassen, daß sie das Nachahmungsprinzip als das erschöpfende Kunstprinzip verteidigen, weil der große Aristoteles es aufgestellt hat.

Die bloße Nachahmung wäre entschieden unfähig, über das Naturvorbild hinauszugelangen; das höchste Ziel, das sie sich stecken kann, ist das, dasselbe zu erreichen. Da es aber niemals zwei ganz gleiche Dinge gibt, so muß jede Reproduktion hinter dem Original zurückbleiben, welche dasselbe nicht übertrifft. Keine Kunst kann jemals an lebendiger Realität, an

Digitized by Google

Feinheit der mikroskopischen Durcharbeitung, an Vielseitigkeit der dargebotenen Ansichten, an Reichtum der Wandelungsfähigkeit usw. mit der Natur wetteifern, und es fällt dagegen gar nicht ins Gewicht, daß manche Kunstwerke in einigen Künsten eine relativ längere Dauer haben als manches Naturschöne. Ob übrigens die Dauer einer auf Leinewand gemalten Landschaft größer ist als diejenige ihres Naturvorbildes, dürfte mit Recht bezweifelt werden; die größere Dauer kommt also nicht einmal allen Werken der bildenden Kunst zu, geschweige denn denen der Mimik. Sei es auch, so liegt doch gerade in der flüchtigen Vergänglichkeit des Schönen eine Erhöhung seines Zaubers, die zugleich den Genuß an ihm erhöht. Beruht das Kunstschöne bloß auf Nachahmung, so stände es unbedingt ästhetisch tiefer als sein Original, wie wir dies überall bei den Nachahmungen von Meisterwerken durch die Schule sehen, so gäbe es keinen rein ästhetischen Rechtfertigungsgrund mehr für seine Existenz, sondern höchstens den außerästhetischen Grund, wie ihn das ästhetisch wertlose Porträt oder die ästhetisch wertlose Abbildung einer bereisten Gegend hat.

b) Die Idealisierung

Die zweite Vorstufe der Kunsttätigkeit ist die Idealisierung. Indem die Rezeptivität sich davon überzeugt, daß ein Exemplar derselben Gattung schöner ist als das andere, entsteht die Vorstellung eines Exemplars, das noch schöner wäre, als das schönste in der Erfahrung vorgekommene, und sobald diese Vorstellung sich ausgebildet hat, geht die unbewußte oder bewußte Absicht des Produzenten dahin, die Schönheit des Naturschönen bei der Nachahmung ebenso zu übertreffen, wie das schönere Naturexemplar die minder schönen übertrifft. Dabei bleibt die Kunsttätigkeit zwar wesentlich Nachahmung, aber sie hört auf, sklavische Nachahmung zu sein und wird zur frei modifizierten Nachahmung. Die Modifikation der Nachahmung, durch welche sich diese Stufe von der vorhergehenden der bloßen Nachahmung unterscheidet, ist eben die Idealisierung. Dieselbe ist teils negativ, teils positiv. Die negative Idealisierung reinigt das Naturvorbild, indem sie die unberechtigt häßlichen, ideewidrigen, zufälligen und unnötig störenden Bestandteile ganz ausscheidet oder doch so weit herabdämpft und abschwächt, als der Zusammenhang des Ganzen gestattet, und indem sie selbst die an und für sich schönen Bestandteile, welche aber für die Versinnlichung des idealen Gehalts unwesentlich sind und deshalb durch Teilung und Ablenkung der Aufmerksamkeit störend wirken, womöglich ganz fortläßt oder, wenn das nicht angänglich, doch durch Abschwächung oder Verdunkelung zurücktreten läßt und minder auffallend macht. Die positive Idealisierung verstärkt die für die Versinnlichung des idealen Gehalts wesentlichen Bestandteile des Ganzen, rückt sie in hellere Beleuchtung, schiebt sie mehr in den Vordergrund, betont sie kräftiger, kurz wendet alle Mittel an, um ihr Übergewicht über die unwesentlichen Bestandteile zu erhöhen.

Man erkennt sogleich, daß beide Arten der Idealisierung dasselbe Ziel haben: das relative Hervorstechen der wesentlichen Züge vor den unwesentlichen zu vergrößern, und daß nur die eine Art dieses Ziel durch Abschwä-

Digitized by Google

chung der unwesentlichen, die andere durch Verstärkung der wesentlichen Züge zu erreichen sucht. Nun bleibt zwar der abstrakte Wert eines Verhältnisses oder Bruches derselbe, sei es, daß man den Zähler dividiert, sei es, daß man den Nenner multipliziert, aber die Erscheinung des Bruches für die Anschauung, die Art und Weise, wie er den abstrakten Größenwert des Verhältnisses *ausdrückt*, ist verschieden, und diese Ausdrucksweise ist für die ästhetische Anschauung ebenso wichtig und noch wichtiger als der abstrakte Inhalt. Die negative Idealisierung liefert ein Resultat, das weniger konkret und individuell ist als das Naturvorbild, und sich mehr als dieses dem abstrakten Gattungsideal nähert; die positive Idealisierung dagegen führt zu einem Ergebnis, in welchem gerade die charakteristischen Züge stärker hervortreten als im Naturvorbild, welches also charakteristischer und konkret individueller ist als dieses. Die negative Idealisierung kann also nur die formale, d. h. hier vor allem: die gattungsmäßige Schönheit des konkreten Naturvorbilds steigern; die positive Idealisierung hingegen steigert im Vergleich zu dieser die inhaltliche, d. h. die charakteristische, konkret-individuelle Schönheit. Tritt die negative mit der positiven Idealisierung zusammen, so wird sowohl die formale als auch die inhaltliche Schönheit des Naturvorbilds gesteigert; je nachdem die negative oder die positive Idealisierung in der Verbindung vorherrscht, wird auch die Steigerung der formalen oder diejenige der inhaltlichen Schönheit überwiegen.

Die negative Idealisierung wird vorbereitet und begünstigt durch Undeutlichkeit der Anschauung, welche die kleinen und unwesentlichen Einzelheiten verwischt und nur die großen, hervorstehenden und wesentlichen Züge übrigläßt. Derart wirkt z. B. mangelhafte Beleuchtung (Dämmerung, Mondschein, Fackellicht), unzulängliche Wahrnehmungsschärfe (Kurzsichtigkeit, Schwachsichtigkeit), räumliche Ferne (Luftperspektive, Verklärung einer Klangwirkung durch Verschwinden der störenden Nebentöne beim Durchlaufen größerer Luftmassen, Alphorn) und zeitliche Ferne für die Erinnerung (verklärende Wirkung des Gedächtnisses durch Vergessen der störenden Nebenumstände). Deshalb drückt der Maler die Augen halb zu, um undeutlicher zu sehen, deshalb meidet der Zuhörer einer Musikaufführung die allzu große Nähe des Orchesters, deshalb wird dem Dichter die Darstellung längst vergangener Erlebnisse leichter als die soeben verflossener.

Auch die positive Idealisierung hat solche Hilfen zur Verfügung. Die grelle Beleuchtung einer wilden Felspartie durch den Blitz oder eines charakteristischen Kopfes durch eine Fackel im finsteren Raume verbinden eine Abschwächung der Nebensachen mit einer Verstärkung der Hauptsachen, aber doch zu sehr auf Kosten der Deutlichkeit und Vollständigkeit des Gesamteindrucks, als daß solche Ausnahmen ins Gewicht fallen könnten. Aber überall kommt viel darauf an, welche Stellung, Haltung und Beleuchtung eine Gestalt oder Gruppe zeigt, in welcher Beleuchtung und von welchem Standpunkt aus eine Landschaft betrachtet wird und in welchen Verhältnissen und Betätigungen man Gelegenheit hat, einen Charakter zu beobachten; die charakteristischen Züge können im einen Falle kaum erkennbar sein, im anderen Falle eklatant hervortreten. Sache des Nachahmenden ist es, dem Modell die rechte Haltung und Beleuchtung zu ge-

Digitized by Google

ben, für die Aufnahme der Landschaft den rechten Standpunkt auszusuchen und die rechte Beleuchtung abzupassen, und die Charaktere so anhaltend zu beobachten, bis die Gelegenheit ihrer charakteristischen Betätigung eintritt.

Nun darf man aber solche Hilfen der negativen und positiven Idealisierung noch nicht mit der Idealisierung selbst verwechseln; sie sind nur die Brücken, die von der Nachahmung zur Idealisierung hinüberleiten. Denn noch ahmt der Produzent genau den Eindruck nach, den ihm seine Sinne oder sein Gedächtnis darbieten, und seine Tätigkeit bei der Sache beschränkt sich darauf, daß er von mehreren möglichen Sinneseindrücken desselben Objekts den schönsten auswählt, eventuell auch zur Herbeiführung desselben mitwirkt. Diese Tätigkeit wird aber noch nicht durch ästhetische Produktivität, sondern durch Rezeptivität bestimmt, denn das rein empirische Probieren der verschiedensten Stellungen, Beleuchtungen und Aufnahmestandpunkte ist doch nur eine versuchsweise Vermehrung des der Rezeptivität zur Auswahl stehenden Materials, nicht eine ästhetische Produktivität, und steht auf demselben Boden mit dem Aussuchen schöner Modelle.

Das ästhetische Produzieren im Idealisierungsprozeß und mit ihm die aktive Idealisierung selbst beginnt erst da, wo der Nachahmende mit bewußter Absicht etwas anderes in seinem Nachbild gibt als das Naturvorbild, d. h. wo die Ausscheidung des unnötigen Störenden, die Abschwächung des Unwesentlichen und die Verstärkung des Wesentlichen nicht schon durch die Umstände in dem Wahrnehmungsschein oder Erinnerungsschein hervorgebracht wird, sondern erst durch den Nachahmenden im Nachbilde. Man kann sich dies aus dem Gesichtspunkt der Rezeptivität so denken, daß das Naturvorbild mit einem modifizierten Phantasiebild verglichen, und letzteres schöner befunden wird; aus dem Gesichtspunkt der Produktivität ist dies aber nur die empirische Bewährung, und die eigentliche Leistung der Idealisierung steckt in der Hervorbringung des Phantasiebildes, welches dem Naturvorbilde vorgezogen zu werden verdient. Damit ein solches zustande kommt, muß der Produzent ein intuitives Bewußtsein davon haben, welche Züge und Bestandteile an dem Naturvorbild unwesentlich und welche wesentlich sind; dazu bedarf es aber wiederum eines intuitiven Erkennens der Idee und der von derselben an eine adäquate Versinnlichung zu stellenden Ansprüche. Mit andern Worten: das zu produzierende Phantasiebild muß bei der negativen Idealisierung dem gattungsmäßigen Ideal, bei der positiven Idealisierung dem konkret-individuellen Ideal näherkommen als das Naturvorbild. Es braucht auch nicht als Phantasiebild selbständig neben oder außer dem Naturvorbild zu stehen, sondern kann sehr wohl in dasselbe hineingeschaut werden, so daß durch eine Art von Illusion das Wahrnehmungsbild des Naturobjekts sich im Sinne des Ideals verändert, oder doch das empirische Wahrnehmungsbild mit der idealischen Phantasieillusion auf demselben Punkt des Gesichtsfeldes kämpft, d. h. bald dieselbe zurückdrängt und verdunkelt, bald von ihr überwunden wird. Es kann aber auch die Kraft der Phantasie so gering sein, daß es gar nicht zu solcher sinnlichen Illusion kommt, sondern das Phantasiebild eine blasse undeutliche Vorstellung bleibt, die sich über das Naturvorbild überlagert und dieses durch

Digitized by Google

sich hindurchscheinen läßt; das matte Gebilde der Phantasie muß dann nur so viel Bestimmtheit haben, daß es sich im Nachahmungsbilde durchsetzt und volle Scheinhaftigkeit gewinnt. Mit diesem Begriff der Idealisierung ist die Bahn eröffnet, auf welcher die Kunst die Natur überflügeln kann; die ästhetische Nachahmungstheorie kann daher nur dann einigermaßen den Schein irgendwelcher Haltbarkeit gewinnen, wenn sie den Begriff der Idealisierung in sich aufnimmt. Dies ist denn auch von demjenigen Ästhetiker geschehen, der in neuerer Zeit versucht hat, die Nachahmungstheorie aufrechtzuhalten (vgl. von Kirchmanns Ästh. Kap. VI, „Die Idealisierung des Schönen" Bd. I, S. 266—320); es ist aber klar, daß mit Einführung dieses Begriffs das Prinzip der Nachahmung tatsächlich überwunden ist, und etwas zum Prinzip des Kunstschönen erhoben ist, was durch Nachahmung niemals zu erreichen ist und über alle Nachahmung hinaus liegt.

c) Die Kombination

Der Begriff der Idealisierung allein genügt aber noch nicht, weil er sich nur auf die Modifikation der Nachahmung eines bestimmten gegebenen Objekts bezieht. Züge oder Bestandteile, die an diesem Objekt nicht vorhanden sind, können nicht hinzugefügt werden, sondern nur vorhandene verstärkt werden; häßliche Züge oder Bestandteile können nur dann ausgeschieden werden, wenn sie entbehrlich sind, also keines Ersatzes durch anderweitige schönere und ausdrucksvollere Züge oder Bestandteile bedürfen. Nun finden sich vielleicht bei verschiedenen Objekten Züge, die in ihrer Vereinigung verwendbar wären; aber wenn man das eine Objekt nachahmt, fehlen die einen, und wenn man das andere Objekt nachahmt, fehlen die andern. Da liegt es doch nahe, die schönen und ausdrucksvollen Züge der verschiedenen Objekte in einem Bilde zu vereinigen; diese Tätigkeit der Zusammensetzung oder Kombination geht aber sowohl über die bloße Nachahmung wie über die idealisierende Nachahmung eines konkreten Naturvorbilds hinaus. In den Künstlerkreisen einer Stadt ist es bekannt, daß das Modell für Waden hier, und das Modell für Busen dort, das Modell für Rücken in dieser, und das für Arme in jener Straße wohnt. Ein Dichter entnimmt bestimmte Züge eines Charakters diesem, andere jenem Vorbild. Hat ein Maler für ein Genrebild die passenden Modelle aufgetrieben, dieselben richtig kostümiert und in die geeignete Stellung und Beleuchtung versetzt, so hat er durch Kombination ein Naturvorbild für seine Nachahmung konstruiert, das er auch durch den photographischen Apparat fixieren kann; die kostümierten Gliederpuppen tun dann das ihrige, um die Modellkosten nach Möglichkeit zu verringern. Hat ein Dichter verschiedene Charaktere in verschiedenen tatsächlichen Handlungen kennengelernt, so kann er dieselben zusammenbringen, indem er sie in eine kombinierte Handlung einfügt; dies Verfahren genügt um so mehr, je weniger Wert auf die Handlung und je mehr Wert auf die Beobachtung und Wiedergabe der Charaktere gelegt wird. Als Kombination ist es auch anzusehen, wenn ein Schönes, das seiner Konstruktion nach auf der Stufe des passiv Zweckmäßigen steht, in dem von der Konstruktion gelassenen Entfaltungsspiel-

Digitized by Google

raum mit Ornamenten von der Stufe des sinnlich Angenehmen, mathematisch Gefälligen, Organischen oder Gattungsmäßigen verziert wird.

Die Kombination, welche aus mehreren Naturschönen ein Kunstschönes durch Partialnachahmungen zusammenfügt, muß als die dritte Vorstufe der Kunsttätigkeit bezeichnet werden. Wenn auch die Bestandteile des Kunstwerks aus der Nachahmung von Naturvorbildern entsprungen sind, so ist doch die Zusammenfügung dieser Partialnachahmungen eine Tätigkeit, welche über die Nachahmung hinausgeht, da sie kein Naturvorbild hat. Das ästhetische Motiv für die Kombination kann zunächst darin liegen, daß über die Individualitätsstufe der empirisch als Vorbild gegebenen Einzelexistenz durch Gruppenbildung zu einer höheren Individualitätsstufe hinausgegangen werden soll; so offenbart sich in dieser Kombinationstätigkeit der Drang des Gestaltungstriebes nach möglichst hohen Konkretionen, und dieser Drang ist ebensowohl anzuerkennen beim Kombinieren des sinnlich Angenehmen und mathematisch Gefälligen zu reicheren Mustern, als die Natur sie bietet, wie bei der Zusammenfügung von Menschen zu einer die Familie, die Kirche, die Gemeinde, das Heer usw. symbolisierenden Gruppe. Der zur Kombination führende Gestaltungstrieb kann dabei bestimmt werden entweder durch Nachahmung der Erinnerung an empirisch beobachtete Gruppierungen, die zu rasch vorübergingen, um als Modell benutzt werden zu können, und nun annähernd so wiederhergestellt werden sollen; es kann ferner bestimmt werden durch rein experimentelles Verfahren, durch ein Ausprobieren aller möglichen Kombinationen, unter denen dann die Rezeptivität die zusagendste auswählt; er kann endlich bestimmt werden durch das Streben nach Idealisierung eines Hauptvorbilds unter Benutzung von geeigneten Nebenvorbildern.

Der erste Fall tritt z. B. ein, wenn ein Maler eine zufällig beobachtete Gruppe im Gedächtnis behält, skizziert und dann für die Einzelfiguren geeignete Modelle sucht; hier bleibt die Kombination der bloßen Nachahmung am nächsten und unterscheidet sich nur dadurch von ihr, daß das Ganze auf einer Nachahmung aus der Erinnerung beruht, statt auf einer Nachahmung der gleichzeitig aufgestellten Modelle. Der zweite Fall, das tastende Ausprobieren spielt in allen Künsten eine große Rolle; der Dichter setzt versuchsweise die verschiedensten Reime in seinen Vers, der Maler skizziert dieselbe Figur in mehreren Stellungen, der Musiker probiert die Wirkung verschiedener Harmonien zu demselben Melodieton und verschiedene Fortführungen derselben Melodie, und je ratloser er an einem bestimmten Punkte über die geeignete Fortführung nachsinnt, desto mehr fühlt er sich gezwungen, zum Experimentieren mit den verschiedenen Möglichkeiten seine Zuflucht zu nehmen. Der dritte Fall, in welchem die Kombination der Idealisierung dient, tritt besonders dann ein, wenn ein Einzelindividuum, das als Hauptmodell dient, in einzelnen seiner Glieder oder Teile den ästhetischen Ansprüchen des Künstlers nicht genügt, und in diesen Punkten Ergänzung und partiellen Ersatz durch Nebenmodelle oder Hilfsmodelle erfordert; er kann aber auch dann eintreten, wenn der Künstler eine zufällig gesehene Gruppe, beziehungsweise deren Erinnerungsbild als Gesamtvorbild nimmt, und für einige oder alle Glieder dieser Gruppe schönere Einzelvorbilder

Digitized by Google

sucht, als der Zufall sie in jener beobachteten Gruppe zusammengeführt hatte.

Wo die Kombination der Idealisierung dient, ist es klar, daß sie einer über die Nachahmung hinausgehenden Forderung des Gestaltungstriebes Genüge zu leisten bestrebt ist; aber auch da, wo sie nur dem Drang nach reicherer Gestaltung, vollerer Konkretion oder höherer Individualitätsstufe entspringt, ist es doch immer das ästhetische Ungenüge an dem von der Natur unmittelbar Gebotenen, was über das empirisch gegebene Naturvorbild hinausdrängt und damit auch über die bloße Nachahmung hinausführt. Wie die verschiedenen Naturvorbilder kombiniert werden, davon hängt alles ab; auch wenn die Produktion sich beim Probieren des Zufalls als Vermittlers bedient, ist doch das Endergebnis ein über das Naturvorbild hinausgehendes, da von der Rezeptivität aus den verschiedensten Kombinationen allein die ästhetisch zusagendste ausgewählt und festgehalten wird. In der Tat gibt es aber bei der ästhetischen Produktivität kein Probieren, das die zur Auswahl zu stellenden Kombinationen rein dem Zufall anheimstellte, ebensowenig wie es ein Idealisieren gibt, das die Abweichungen der Phantasiebilder vom Naturvorbild bloß dem Zufall überließe; sondern in beiden spielt bewußt oder unbewußt das ästhetische Gestalten mit hinein, insofern es nur oder doch vorzugsweise solche Kombinationen (beziehungsweise Modifikationen) erzeugt und zur Auswahl stellt, welche geeignet scheinen, der ästhetischen Rezeptivität mehr als das Naturvorbild zu gefallen. Dieses unvermerkte Hineinspielen der freien ästhetischen Gestaltung gibt erst der Idealisierung und Kombination ihren praktischen Wert für die Kunsttätigkeit; ohne dieselbe würden beide sich so wenig über die bloße Nachahmung erheben, daß das Kunstschöne vor dem Naturschönen nichts Nennenswertes voraus hätte. Solange die Produktivität sich noch nicht dem feinen Flügelschlag der schöpferischen Gestaltung anzuvertrauen wagt, sondern sich auf die Krücken der Nachahmung stützt, wird sie doch schon ein wenig über das Naturvorbild hinausgehoben durch die idealisierende Kombination oder kombinierende Idealisierung, wie der fliegende Fisch sich eine Strecke über das Wasser emporschnellt, um dann in das heimische Element zurückzusinken.

Solange die idealisierende Kombination oder kombinierende Idealisierung sich lediglich auf die Vorbilder des Naturschönen und geschichtlich Schönen angewiesen sieht, ist sie außerstande, sich für mehr auszugeben, als sie ist, d. h. sich für volle und ganze Kunsttätigkeit auszugeben. Sobald aber zu den Naturvorbildern noch Kunstvorbilder hinzutreten, leiht sie sozusagen die ihr fehlenden Flügel von den Meistern der schöpferischen Gestaltung, oder hockt gleich dem Sperling dem zur Sonne fliegenden Adler auf, und prahlt dann mit dem bekundeten Flugvermögen, ohne einzugestehen oder sich klarzumachen, daß sie es keineswegs der eigenen Kraft verdankt. Damit es nicht zu auffallend wird, daß die über das Naturschöne hinausgehenden Bestandteile eines solchen Kunstschönen anderen Kunstvorbildern nachahmend entlehnt sind, muß die Kombination kühn genug sein, um viele Vorbilder zu benutzen und die benutzten genügend zu modifizieren.

Je mannigfaltiger bereits die Kunst sich ausgebreitet hat, desto mehr

Digitized by Google

liegen die über die Naturschönheit hinausgehenden ästhetischen Motive in der Luft, desto schwerer wird es für den Produzierenden, zu unterscheiden, ob er aus der unvermerkten Erinnerung an andere Kunstwerke oder aus dem eigenen Gestaltungsvermögen schöpft; alsdann blüht der Weizen des Dilettantismus, der seine rezeptive Geschmacksbetätigung in der Auswahl von Partialvorbildern in Natur und Kunst und in der Art ihrer Kombination mit schöpferischem Vermögen verwechselt. Auf diesem Punkte ist z. B. seit zwei Menschenaltern die Lyrik und seit kurzem auch die musikalische Tanz- und Liedform angelangt; das Ende dieses Prozesses ist dann ein käufliches Spiel: „Die Kunst, durch Würfeln 64 Tänze zu komponieren", was sich in analoger Weise auch auf erotische Lyrik übertragen ließe. Nun ist zwar die modifizierende Nachahmung von Kunstwerken an sich in keiner Weise verwerflich, ebensowenig wie die genaue Kopierung; denn wie letztere den Genuß des Kunstwerks vielen vermittelt, denen der Zugang zum Original versagt ist, so dient erstere der nationalen Künstlerschaft einer Zeit, die unmöglich aus lauter schöpferischen Meistern bestehen kann, dazu, um ästhetischen Bedürfnissen ihrer Zeit und ihres Volkes eine wertvollere Nahrung bieten zu können, als ihnen bei dem ästhetischen oder gesetzlichen Verbot einer solchen modifizierenden Nachahmung möglich wäre. Aber wenn auch auf diesem Wege das technische Niveau der Künstlerschaft und das Geschmacksniveau der Künstlerschaft und des Volkes gleichmäßig gehoben wird, so stammt doch aller positive ästhetische Wert solcher Tätigkeit aus den Meisterwerken, welche allein oder neben den Naturvorbildern dieser modifizierenden Nachahmung zugrunde liegen. Deshalb ist alles, was von Dilettanten und Künstlern auf diesem Wege zustande gebracht wird, unvermögend, die ästhetische Produktivität der nachgeahmten Meister zu erklären.

Die idealisierende Kombination leistet, solange sie dem bloßen Naturvorbilde gegenübergestellt ist, viel zu wenig, sobald sie sich aber zugleich auf die Kunstvorbilder der schöpferischen Meister stützt, führt sie doch immerhin die Kunst nur in die Breite, nicht in die Höhe oder Tiefe, und sinkt auf die Dauer entweder unter das Naturvorbild zurück oder entartet in Manier. Wollen wir also erkennen, durch welches Produktionsprinzip die Kunst in die Höhe und Tiefe geführt wird, so müssen wir nunmehr ebenso über die idealisierende Kombination und kombinierende Idealisierung wie vorher über die Nachahmung hinausgehen, zu einem höheren und tieferen Prinzip. Dieses Prinzip kann aber kein anderes sein, als dasjenige, durch dessen unvermerktes Mithineinspielen oder unbewußtes Hineinwirken die Idealisierung und Kombination über die bloße Nachahmung hinausgerückt werden, d. h. die freie schöpferische Gestaltung.

Die Idealisierung krankt daran, daß sie noch zu sehr Nachahmung ist, nämlich im ganzen an einem als Vorbild gegebenen Objekt haftet und nur in den einzelnen Teilen über dasselbe hinausstrebt; sie will also die Teile unabhängig vom Ganzen verändern. Die Kombination krankt daran, daß sie die Teile zusammensetzt, die es von verschiedenen Vorbildern entlehnt; sie will also das Ganze aus der mosaikartigen Zusammensetzung der Teile entstehen lassen und damit als Ganzes von den Teilen abhängig machen. Damit verfallen beide in Unwahrheit und verstoßen gegen die idealistische

Digitized by Google

Wahrheit. Es ist nicht wahr, daß die Teile vom Ganzen unabhängig zu modifizieren sind, oder daß ein Ganzes aus vorher existierenden Teilen zusammengesetzt werden kann. Wenn das Ganze ein Ganzes im vollen Sinne des Worts, d. h. nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich ein Ganzes sein soll, so muß es einen einheitlichen idealen Gehalt in sich tragen, der es zum Ganzen macht; die Teile sind schlechthin vom Ganzen als Träger dieses idealen Gehalts abhängig und dem Korrelationsgesetz unterworfen, d. h. dem Gesetz, daß jede Veränderung eines Teils von korrelativen Veränderungen aller andern Teile begleitet sein muß. Dieses Gesetz wird gewöhnlich nur als ein Gesetz des Organismus betrachtet, es ist aber ein für alle Konkretionsstufen gültiges Gesetz. Die mathematische Kurve verträgt ebensowenig eine partielle Verschönerung an einer einzelnen Stelle als der Gattungstypus oder das konkrete Individuum.

Das Ganze als Schönes ist überall notwendig das Prius der Teile, indem die einheitliche Idee, welche es zum Ganzen macht, auch alle Teile korrelativ bestimmt; die Kombination aber stellt dieses Verhältnis auf den Kopf, indem sie die Teile zum Prius des Ganzen macht, und die Idealisierung spottet des Korrelationsgesetzes, indem sie verschönernd in die Beschaffenheit der Teile greift, ohne diese größere Schönheit aus der Idee des Ganzen hervorwachsen und von der korrelativen Schönheit aller andern Teile begleitet sein zu lassen. Kombination und Idealisierung, anstatt das Naturschöne zu verschönern, entstellen, zerreißen, zerstückeln dasselbe und leimen die Fragmente dann willkürlich wieder zusammen. Nur insoweit als das Ganze ihrem Wirken unbewußt zugrunde liegt, d. h. nur insoweit, als die schöpferische Gestaltung durch sie hindurchwirkt, sind sie wahrhafte Kunsttätigkeit oder ästhetische Produktivität zu nennen, indem sie tatsächlich die Teile aus dem Ganzen bestimmen. Wenn Nachahmung noch eine Vorstufe der Kunsttätigkeit genannt werden muß, so sind Idealisierung und Kombination geradezu unkünstlerische Tätigkeiten, welche das Naturvorbild unästhetisch verballhornen, außer sofern sie schon Äußerungen der vierten Stufe, der schöpferischen Gestaltung sind, und die Modifikation und Zusammenfügung der herausgeschnittenen Teile durch das unbewußt vorschwebende Ideal eines in der Erfahrung *nicht gegebenen Ganzen* leiten lassen.

Hiernach bleibt als die einzige wahre und echte Kunsttätigkeit die schöpferische Gestaltung übrig, welche die Nachahmung nur als Schule und Kontrolle benutzt und in der Idealisierung und Kombination Brücken zwischen sich und der zu verwertenden Nachahmung geschlagen hat. Wo die Idealisierung und Kombination vom Geist der schöpferischen Gestaltung verlassen ist, da sinkt sie als ein geistverlassenes Schulmeistern des Naturvorbildes tief unter dieses und dessen sklavische Nachahmung hinab, wenn auch ebenso geistverlassene Beschauer sich von solchen Werken einer künstlerischen Afterweisheit und Afterproduktivität blenden lassen mögen. Um die ästhetische Produktivität im eigentlichen Sinne zu erforschen, haben wir uns ausschließlich an die vierte Stufe, an die schöpferische Gestaltung, zu halten, und erst von der Analyse dieser kann Licht zurückstrahlen auf die positive künstlerische Bedeutung der zweiten und dritten Stufe, sofern die vierte unvermerkt in

Digitized by Google

ihnen enthalten ist. Wenn dem aber so ist, so dürfen wir dieselbe auch nicht mehr eigentlich als vierte Stufe der Kunsttätigkeit bezeichnen, sondern als erste und alleinige Hauptstufe, zu der sich die drei anderen nur als Vorstufen verhalten.

2. Die Hauptstufe der künstlerischen Tätigkeit oder die schöpferische Gestaltung

Wir haben also nun zu untersuchen, was im Bewußtsein des Künstlers vorgeht, wenn von ihm die schöpferische Gestaltung eines Kunstwerks ausgeht. Das Wort „Gestaltung" steht hier für Hervorbringung der konkreten sinnlichen Erscheinungsform im weitesten Sinne oder des ästhetischen Scheins in allen Künsten; der Zusatz „schöpferisch" aber bedeutet, daß der Künstler etwas vorher noch nicht so Dagewesenes erschafft, und bei diesem Schaffen nur aus sich schöpft, da er ja sonst nicht original schaffen, sondern ein gegebenes Vorbild nachahmen oder kopieren würde. Diese Analyse kann sich nur auf die Erfahrungen der Künstler stützen, wie sie teils in einer Reihe von Mitteilungen hervorragender Künstler über die bei ihrer Selbstbeobachtung gemachten Wahrnehmungen vorliegen, teils auf eigene Erfahrungen beim Versuche künstlerischen Produzierens.

a) Die produktive Stimmung

Das erste ist die produktive Stimmung oder die noch ungeformte Empfindung des die Seele beherrschenden Produktionsdranges. Dieser Zustand ist charakterisiert durch eine tief innerliche Konzentration des Geistes, welche mit einem Verdunkeln oder Erlöschen der Sinneswahrnehmung Hand in Hand geht. Der von der produktiven Stimmung ergriffene Künstler schließt entweder die Augen (sucht Stille, Einsamkeit und Dunkelheit auf), oder verliert mit offenen Augen und Ohren die Perzeption der Außenwelt, indem durch völlige Abwendung der Aufmerksamkeit von derselben Seelenblindheit und Seelentaubheit eintritt. Daß in derselben Weise auch Anästhesie für die Hautreize und Organreize des eigenen Körpers, ja sogar Analgesie gegen etwa bestehende Schmerzen eintritt, sei nur beiläufig erwähnt. Womit das Bewußtsein positiv erfüllt ist, ist schwer anzugeben; es läßt sich nur negativ sagen, daß es leer ist von allen bestimmten Anschauungen und geformten sinnlichen Empfindungskomplexen. Der Mangel konkreter sinnlicher Erscheinungsformen im Gesichts- und Gehörsfelde der Seele erscheint zunächst ebenso als Leere wie als Ruhe; dieser Schein trügt aber, weil es im unbestimmten Gefühl desto voller und unruhiger wogt. Es ist das Drängen und Ringen nach Gestaltung, das sich noch zu keiner Bestimmtheit durchgerungen hat, in welchem aber die verschiedensten Kräfte gegeneinander und gegen die organischen Hindernisse der Verwirklichung anstürmen. Wenn hier und da ein Anfang von Gestaltung vorzeitig auftaucht, so wird er doch sofort wieder als unreife, verfrühte und unvollständige Bildung von dem Wirbel der Gefühle verschlungen. Der bestimmte Ideengehalt, der nach Gestaltung ringt, steht ebensowenig vor dem Bewußt-

Digitized by Google

sein, wie ein bestimmtes und deutliches Gefühl, sondern alles ist unfaßbar, unklar und chaotisch. Weil nicht einmal ein deutliches Gefühl zu unterscheiden ist, habe ich das Wort Stimmung zur Bezeichnung dieses Zustandes gewählt, obwohl es die Sache auch nicht recht ausdrückt.

Bevor die Spannung so weit gediehen ist, daß die Konzeption erfolgt, stellt sich mitunter eine vorläufige sinnliche Symbolisierung ein, die aber charakteristischerweise immer einer andern Art des ästhetischen Scheins angehört, als die nach der spezifischen Veranlagung des Künstlers zu erwartende Konzeption. So wird z. B. von Musikern in dieser Phase manchmal ein figurenreiches farbenprächtiges Bild geschaut, von Malern eine wunderbare Musik gehört, von Dichtern eine formlose Farbenharmonie oder gesättigt leuchtende Einzelfarbe geschaut. Eine solche vorläufige Symbolisierung deutet meines Erachtens darauf hin, daß der betreffende Produzent noch für eine andere Kunst eine unausgebildete Anlage besitzt als für die seinige; sie ist als eine Art von Abortivkonzeption zu betrachten, die eben darum früher als die reife Konzeption zustande kommt, weil der Produzent in dem ästhetischen Schein der Nebenkunst zu wenig künstlerisch bewandert ist und deshalb zu geringe Ansprüche stellt. Diese Abortivkonzeption befriedigt nur die unausgebildete Anlage für die Nebenkunst, nicht den Künstler in seiner einheitlichen Totalität; sie dient deshalb zwar als eine vorläufige provisorische Fixierung der produktiven Stimmung in einer bestimmten sinnlichen Erscheinung, aber sie hemmt und beeinträchtigt darum doch nicht das Drängen und Ringen nach einer Fixierung im ästhetischen Schein der Hauptkunst des Künstlers, sondern befördert dasselbe eher durch Befestigung, rückwärtige Verstärkung und Konzentration der produktiven Stimmung. Die Kräfte, welche zuerst chaotisch gegeneinander wogten, sammeln sich allmählich nach einer bestimmten Richtung und erzeugen so eine Spannung, die auch als Spannung gefühlt wird; die Entladung in der vorläufigen Symbolisierung ist nur eine unzulängliche und wirkt vielmehr dahin, die noch nicht auf die nämliche Richtung konzentrierten Kräfte derselben zuzuführen, führt also indirekt zur Erhöhung der Spannung. Die zureichende Entladung ist die Konzeption in dem ästhetischen Schein derjenigen Kunst, welche der Produzent durch Ausbildung seiner Anlagen beherrscht. Wenn die Spannung sich als quälende Unruhe und Sehnsucht nach der Entladung, zugleich aber auch als hoffnungsvolle Erwartung derselben fühlbar macht, so wird der Eintritt der Konzeption als beseligender Genuß empfunden, als der Augenblick der höchsten Weihe im Künstlerleben und als der reinste und höchste Lohn der Entbehrungen und Mühen, welche der Künstlerberuf auferlegt.

Die produktive Stimmung überfällt entweder den Künstler von selbst, oder sie wird aufgesucht. Wenn sie spontan eintritt, so ist es nicht leicht sich derselben zu erwehren, obwohl ein Mensch, der Selbstbeherrschung besitzt, dies sehr wohl vermag. Der spontane Eintritt kann durch Einsamkeit, Ruhe, Dunkelheit, Mangel an Objekten, welche die Aufmerksamkeit durch Sinneseindrücke auf sich ziehen, und ähnliche äußere Umstände begünstigt werden; aber einen entscheidenden Einfluß haben diese begünstigenden Bedingungen nicht. Sie können vorhanden sein, und doch kann die produktive Stim-

Digitized by Google

mung ausbleiben; sie können fehlen, und doch kann die produktive Stimmung sich einstellen, ganz plötzlich, ungesucht, höchst unbequem für den Künstler und gleichsam zum Hohn auf die Situation, in der er sich befindet. Inmitten einer fröhlichen Gesellschaft oder im Arme der munter plaudernden Geliebten, bei der angestrengten Fußwanderung durch eine mit allen Reizen geschmückte Gebirgslandschaft oder beim Stolpern über einen Rinnstein, auf der obersten Sprosse der Leiter in einem Bibliotheksaal oder in den Zweigen eines Apfelbaumes kann über den Künstler die Selbstvergessenheit und Weltvergessenheit der produktiven Stimmung kommen und ihn dadurch gar leicht für andere zur mißliebigen oder komischen Figur machen. Wahrnehmungsschein einer anderen Kunst, dem keine Aufmerksamkeit gewidmet wird, wirkt oft mehr befördernd durch Konzentration der Stimmung als störend durch seine sinnliche Erscheinungsform; so kann z. B. das Anhören eines Konzertstückes in einem Maler oder Dichter die produktive Stimmung begünstigen, wie das träumerische Hinstarren auf ein koloristisches Meisterwerk in einem Musiker.

Andererseits kann der Künstler, von dem Wunsche beseelt, zu produzieren, sich Mühe geben, den Eintritt der produktiven Stimmung herbeizuführen und zu dem Zweck die angeführten begünstigenden äußeren Umstände aufsuchen; aber er wird sich sehr täuschen, wenn er sich einbildet, daß diese äußeren Umstände in Verbindung mit seinem abstrakten Wunsche auch schon hinreichen müßten, die produktive Stimmung herbeizuführen. Diese kommt niemals von außen, sondern immer nur von innen, und um sie zu wecken, muß vor allen Dingen der bloße Wunsch nach Produktivität mehr werden als abstrakte Velleität, muß konkreter Wille, heißes glühendes Verlangen werden und als solches hineinströmen in die eigene Brust. Zu der Beseitigung aller störenden und ablenkenden Einflüsse in der Umgebung muß die positive innere Sammlung und Konzentration, die brünstige Einkehr bei sich selbst hinzukommen. Je energischer der Charakter des Künstlers, je stärker sein Wille, je größer seine Selbstbeherrschung und je eifriger und unermüdlicher sein Fleiß ist, desto unerträglicher wird er es finden, in schlaffer weibischer Passivität auf den spontanen Eintritt der produktiven Stimmung zu warten, und aus seinem „kurzen Leben" einen Tag nach dem andern ungenützt für die „lange Kunst" zu verlieren, desto entschiedener wird er bemüht sein, durch energisches Wollen ohne Hast und Unruhe, durch stille stetige Konzentration den der produktiven Stimmung günstigen *inneren* Zustand zu gewinnen und dieselbe zu erwecken. Je weniger er sich von Mißerfolgen dabei abschrecken läßt, und je häufiger er auf diese Versuche zurückkehrt, desto öfter wird es ihm gelingen, und je mehr Übung er in dem Hervorrufen der produktiven Stimmung gewinnt, desto mehr nähert er sich einer Geistesverfassung, in der er das Funktionieren seiner produktiven Anlagen beherrscht und als Poet „die Poesie kommandiert". Die passiven Künstlernaturen hingegen, die auf den spontanen Eintritt der produktiven Stimmung untätig lauern, haben den häufigsten Eintritt derselben in der Jugend zu verzeichnen, wo der Organismus in seinem Blütenalter steht, und fühlen ihre Produktivität mit zunehmendem Alter versiegen, indem die produktive Stimmung zuerst immer seltener über sie kommt und

Digitized by Google

endlich ganz ausbleibt. In dem Ausbleiben der Stimmung haben sie die schönste Entschuldigung ihrer Faulheit, und wie herrliche hoffnungsvolle Blüten ihre Anlage in der Jugend auch getrieben haben mag, im ganzen ist ihr Leben doch die fruchtlose Vergeudung der reichsten Mitgift der Natur.

Der aktive energische Künstler ist immer fleißig, gleichviel ob seine Lebensumstände dem Fleiße günstig oder ungünstig sind; er lernt über äußere Störungen wie über ein gewisses Maß innerer Indisposition triumphieren, und wenn selbst einmal die letztere zu stark ist, um eine rechte produktive Stimmung aufkommen zu lassen, so produziert er dennoch. Er *versucht* es eben, ob die Konzentration auf die Arbeit nicht imstande ist, die Indisposition zu überwinden, und wenn der Versuch fehlschlägt, so ist darum seine Arbeit keineswegs verloren, sondern als Förderungsmittel seines künstlerischen Vermögens ebenso von Wert wie vor der Welt eines Achtungserfolges sicher. Der passive Künstler hingegen, der es für sein Recht hält, zu faulenzen und zu bummeln, bis die Stimmung über ihn kommt, *der* bummelt dabei, geht in seiner technischen Leistungsfähigkeit zurück und versäumt alle die Gelegenheiten zur Erweckung der produktiven Stimmung, die der aktive durch sein unverdrossenes Probieren ausnutzt. Trotz alledem ist es nicht der bewußte Wille oder der emsige Fleiß als solcher, der den Künstler produktiv im Sinne der schöpferischen Gestaltung macht, sondern beide sind nur das Mittel zur Herbeiführung der die produktive Stimmung begünstigenden und weckenden Konzentration und zur Gewinnung der Herrschaft über das Funktionieren der produktiven Anlagen.

b) Die Konzeption

Die Konzeption, *das Zweite* im Prozeß der schöpferischen Gestaltung, ist zugleich der hervorstehendste Punkt derselben, der von jeher am meisten die Aufmerksamkeit der Ästhetiker auf sich gezogen hat. Die Konzeption ist das Moment, womit der Prozeß sich zuerst als *Gestaltungsprozeß* erkennbar macht, indem dasjenige, was bisher nur in unsagbaren Gefühlen wogte, nunmehr eine aufzeigbare *Gestalt* oder konkrete sinnliche Erscheinungsform gewinnt. Sie ist eine Empfängnis für das Bewußtsein, das sich dabei ganz passiv und rezeptiv verhält und nichts davon zu sagen weiß, *woher* ihm diese Empfängnis kommt. Das Bewußtsein kann wohl vermuten, daß die Empfängnis mit dem in der produktiven Stimmung *Gefühlten* irgendwie zusammenhängt, aber es kann nicht angeben, wie aus der Unbestimmtheit des wogenden und drängenden Gefühls die Bestimmtheit der Konzeption hervorgeht, und was das Bestimmende, Formgebende und Gestaltende bei diesem Prozesse sei. Es kann nur konstatieren, daß es selbst als Bewußtsein sich dabei rein passiv und rezeptiv verhält, und muß demnach negativ behaupten, daß die Konzeption ihm aus dem psychischen Gebiet des Unbewußten kommt, wobei dahin gestellt bleibt, ob dieses Unbewußte ein relativ oder absolut Unbewußtes, oder teils das eine, teils das andere sei.

Die Konzeption ist etwas relativ Fertiges, um so vollständiger und lückenloser, je bedeutender die produktive Anlage des Künstlers ist; sie steht

Digitized by Google

plötzlich vor dem inneren Sinn des erstaunten Produzenten wie die in voller Rüstung aus Zeus' Haupt entsprungene Athene vor ihrem Vater. Dennoch ist diese vollständige Fertigkeit ein falscher Schein, selbst da, wo die einheitliche Totalität der Konzeption erreicht ist und dieselbe sich nicht auf Bruchstücke beschränkt; dieser falsche Schein entsteht durch das Überraschende der relativen Vollständigkeit der Konzeption, welche in der ersten Freude des Gewinns für eine absolut vollständige genommen werden kann, weil die Kritik noch keine Zeit gehabt, sich mit der inneren Erscheinung zu beschäftigen. Ist dann der erste frische Eindruck der Konzeption so weit vorüber, daß die Kritik erwacht und beginnen will zu prüfen, so ist auch die Konzeption als solche vorüber, und was als Objekt der Kritik dient, ist nur die Erinnerung an dieselbe; dann wird gar leicht auf die Unvollständigkeit der Erinnerung geschoben, was schon der Unvollständigkeit der Konzeption zur Last fiel. In solchem Falle erhält dann der Rückblick auf die entschwundene Konzeption gleichsam eine idealische Verklärung, einen Nimbus, den die Phantasie zur Erinnerung hinzufügt, und im Vergleich mit dem objektivierten Kunstwerk, dessen Mängel für die Wahrnehmung offen und deutlich zutage liegen, erscheint die erste Konzeption wie mit dem Abglanz des Ideals umgeben, ja wohl gar als das einen Augenblick besessene und dann wieder verlorene Ideal selbst. Die psychologische Täuschung dabei ist aber so offenbar, daß es unbegreiflich ist, wie ein Ästhetiker (Vischer § 398) die Konzeption geradezu als Ideal bezeichnen konnte.

Ebensowenig wie die scheinbare Fertigkeit und Vollständigkeit hält die scheinbare Plötzlichkeit bei genauerer Betrachtung Stich; auch sie ist nur eine relative, keine absolute, und sie erscheint nur als eine absolute durch den Kontrast der verhältnismäßig raschen Entfaltung einer anscheinend fertigen Erscheinungsform mit der vorhergehenden Leere der produktiven Stimmung. Die Entfaltung zur relativen Vollständigkeit erfolgt um so rascher, je größer die künstlerische Anlage und je günstiger die Disposition zu ihrer Betätigung ist, um so zögernder und ruckweiser, je mangelhafter dieses individuelle Vermögen und je schlechter die zeitweilige Disposition ist. Eine vollständige Momentaneität, das fertige Dastehen mit einem Schlage, ist überhaupt nur denkbar bei dem ruhenden Augenschein, während der bewegte Augenschein, der Ohrenschein und poetische Phantasieschein seinem Wesen nach die Zeit und den zeitlichen Verlauf in sich schließt, und deshalb nur sukzessive sich entfalten kann. Allerdings scheint es so, als ob bei bedeutender Veranlagung in der Konzeption eine Veränderung des Zeitmaßes im Sinne der Verkürzung, d. h. eine Beschleunigung der Aufeinanderfolge der Bilder oder Tonkomplexe stattfände, ohne daß diese Beschleunigung den Charakter des ästhetischen Scheins in dem Sinne verändert, wie dies im normalen Seelenzustand der Fall ist. Es wird also z. B. dem Dichter die Reihenfolge der Szenen eines Dramas oder Epos in viel rascherer Folge vorüberziehen, als dies gewöhnlich möglich ist; der Musiker wird die Themen und die wichtigsten Variationen oder Verarbeitungen derselben in einem Zeitmaß erklingen hören, bei dem das Adagio zum Presto und das Allegro zu einem in der Musik nicht vorkommenden Tempo gesteigert wird. Trotzdem werden beide dabei nicht den Eindruck einer Hetzjagd haben,

Digitized by Google

sondern den Eindruck, als ob es so sein müßte und in der Ordnung wäre; das Adagio behält den Stimmungscharakter der Verzögerung, das Allegro denjenigen der Beschleunigung, weil das Zeitmaß für beide gleichmäßig verkürzt, also ihre proportionale Geschwindigkeit im Vergleich zueinander erhalten bleibt, und ein Vergleich dieses Zeitmaßes mit dem normalen nicht stattfindet. Ein solcher Vergleich kann erst später durch die Erinnerung nachgeholt werden, und dann erscheint allerdings die bei der Konzeption stattgehabte Verkürzung des Grundzeitmaßes gegen das normale so beträchtlich, daß das ungenaue Urteil entsteht, als ob bei der Konzeption ein ganzes Musikstück gleichsam auf einmal, nicht nacheinander, sondern zugleich erklingend gehört worden sei (Mozart). Wäre das in aller Strenge so gewesen, so hätte der Komponist nur eine greuliche Dissonanz, aber kein Musikstück gehört. Die Rapidität der Bilderflucht bei der dichterischen Konzeption entspricht dem verkürzten Grundzeitmaß des Traumes, wie er sowohl bei der Bewußtlosigkeit vor dem Ertrinken, als auch bei Haschischnarkose, als auch ausnahmsweise beim natürlichen Schlaf beobachtet worden ist und deutet auf eine Hyperästhesie und gesteigerte Beweglichkeit der funktionierenden Hirnteile hin.

Ob es bei musikalischen Genies vorkommt, daß bei der Konzeption gleich im ersten Wurf ein ganzes Musikstück, sei es in beschleunigtem, sei es in normalem Zeitmaß von Anfang bis Ende in richtiger Reihenfolge und ohne Auslassungen, verbessernde Rückgriffe, orientierende Vorwegnahmen u. dgl. am Ohre vorüberzieht, wage ich nicht zu entscheiden; bei Dichtungen möchte ich es entschieden bestreiten, bei Bildwerken am ehesten die Möglichkeit einräumen, weil die Simultaneität des einheitlichen Gesamteindrucks hier geradezu eine an die vollendete Konzeption zu stellende Anforderung ist. In der Regel wird die erste Konzeption mehr oder minder unvollkommen sein, und selbst dieser unvollkommenen Konzeption werden ein oder mehrere Anläufe zur Konzeption vorhergehen, die abortiv verlaufen, d. h. nur zum Auftauchen so dürftiger Bruchstücke führen, daß dieselben nicht verdienen, als Konzeption geschätzt und festgehalten zu werden, und deshalb rasch wieder in die Leere und Gestaltlosigkeit der produktiven Stimmung zurücksinken und untertauchen. Was zuerst feste Gestalt gewinnt, wird wesentlich von der Richtung der künstlerischen Veranlagung abhängen. Bei einem Koloristen wird es eine Farbenharmonie mit bestimmter örtlicher Verteilung der Farben sein, und erst in zweiter Reihe werden die farbigen Flecke zu bestimmten Gestalten konkreszieren; bei einem vorwiegend zeichnenden Maler werden dagegen die Figurenumrisse das erste sein, und die Farbe erst in zweiter Reihe hinzutreten, wofern sie überhaupt in die Konzeption mit eingeht und nicht erst nachträglich durch bloße Kombination zu dem Karton hinzugefügt wird. Bei einem Melodiker werden die melodischen Themen in ihrem Parallelismus und Gegensatz samt den Grundzügen ihrer melodischen Variation oder Verarbeitung, bei einem Harmoniker die harmonische Grundstimmung mit ihren Ausweichungen, ihrem Harmonienwechsel und mit den Wandelungen ihres instrumentalen Klangcharakters, bei einem Rhythmiker die Rhythmik in ihrem Wechsel und ihrer Wiederkehr das erste sein; bei einem diese musikalischen Elemente gleichmäßig in sich vereinenden

Digitized by Google

Komponisten wird auch die erste Konzeption bereits die Melodik, Harmonik und Rhythmik der Themen und ihrer wichtigsten Vorarbeitungen umspannen. Bei einem vorwiegend für Charakterzeichnung veranlagten Dichter werden die Charaktere und ihre Äußerung in charakteristischen Handlungen und Situationen, bei einem leicht und fließend fabulierenden Epiker die pragmatische Verknüpfung der Handlung, bei einem Bühnendichter die malerische Gruppierung der entscheidenden Szenen, bei einem Lyriker die sprachliche Offenbarung der lyrischen Stimmung, bei einem harmonisch veranlagten Dramatiker oder Novellisten die Einheit von Charakteren, Situation und lyrischer Stimmung in den Gipfelpunkten der Handlung das erste sein. In jedem dieser Fälle muß die erste Anschauung einen Kristallisationskern bilden, an welchen mit wachsender Geschwindigkeit alles übrige aus der Mutterlauge der produktiven Stimmung anschießt, bis die Konzeption so weit vollendet ist, um von dem vorläufig unkritischen Künstlerbewußtsein als einheitliche Totalität von einer zunächst ausreichenden Vollständigkeit hingenommen zu werden.

Je bedeutender das künstlerische Vermögen und je ernster, vertiefter und konzentrierter die produktive Stimmung ist, desto weniger werden vorzeitige abortive Anläufe zur Konzeption, die rasch wieder verschwinden, zutage treten, desto verhaltener wird die Kraft sich sammeln, bis sie zum vollen Ausbruch gereift ist, desto rapider wird der Weg vom ersten Auftreten der bleibenden Konzeption bis zu ihrer fertigen Entfaltung zurückgelegt werden, desto mehr wird für die nachherige Erinnerung der Schein begünstigt, als ob die ganze fertige Konzeption mit einem Schlage aus dem Nichts hervorgesprungen sei, desto weniger bleibt auch der Durchführung zu tun übrig, um das innere Kunstwerk wirklich zur abschließenden Vollendung zu bringen. Je schwächer und unsicherer hingegen die produktive Anlage ist, desto weniger unterscheidet sich die erste bleibende Konzeption von den vorausgehenden abortiven Anläufen zu einer solchen, desto länger zieht sich die Entfaltung oder Auskristallisierung der Konzeption von ihrem ersten Auftauchen bis zum vorläufigen Abschluß hin, desto leichter wird dieser vorläufige Abschluß ganz ausbleiben und das Bewußtsein des Künstlers sich mit der unvollständigen Konzeption begnügen müssen, und der inneren Durchführung deren Vollendung anheim geben müssen, desto näher rückt die Gefahr, daß die ganze Konzeption eine Fehlgeburt oder Mißgeburt bleibt, von welcher der Künstler nicht viel mehr Gewinn hat, als wenn die Konzeption ganz ausgeblieben, d. h. die produktive Stimmung unfruchtbar geblieben wäre. Aber auch dann, wenn die Konzeption es bis zu anscheinender Fertigkeit und Vollständigkeit gebracht hat, bleibt doch immer noch die Aufgabe übrig, diese anscheinende Fertigkeit und Vollständigkeit zu einer wirklichen, vor der Kritik stichhaltenden zu machen, und die Lösung dieser Aufgabe fällt der „*inneren Durchführung*“ zu, welche sich damit als *das Dritte* im Prozeß der schöpferischen Gestaltung ausweist.

c) *Die innere Durchführung*

Die innere Durchführung kann sich zeitlich unmittelbar an die Konzeption anschließen, sie kann aber auch in einem oder mehreren späteren Zeit-

Digitized by Google

punkten vollzogen werden, die sogar durch erhebliche Intervalle von der Konzeption getrennt sein können. Im ersteren Falle wird die produktive Stimmung, aus welcher die Konzeption hervorging, gleich mit für die Durchführung benutzt; im letzteren Falle bedarf es des Eintritts einer neuen produktiven Stimmung, um das festgehaltene Gedächtnisbild der Konzeption schöpferisch auszugestalten. Im ersteren Falle fließt die Durchführung mit der Konzeption mehr oder weniger zusammen; denn wie die Konzeption in Wahrheit schon ein Stück Durchführung vorwegnimmt, um zu einer gewissen relativen Fertigkeit und Vollständigkeit zu gelangen, so bedarf auch die Durchführung, um schöpferische Gestaltung zu sein, immer neuer Hilfskonzeptionen, Nebenkonzeptionen, Nachkonzeptionen oder Teilkonzeptionen. Es ist deshalb unmöglich zu sagen, wo die Konzeption aufhört und die Durchführung beginnt, da beide ineinander übergreifen. Nur bei einem ungewöhnlichen Genie wird es vorkommen, daß die Vorarbeit sich so vollständig als unbewußte vollzieht, daß die zuerst auftauchende Konzeption sich auch gleich als eine relativ fertige und vollständige darbietet und somit sich scharf von der nachfolgenden Durchführung absetzt. Wenn die Energie der produktiven Stimmung nicht ausreicht, um sogleich ohne Pause die innere Durchführung an die Konzeption anzuschließen, so ergibt sich der Einschnitt zwischen Konzeption und Durchführung eben durch das Zeitintervall, das beide trennt; was in der ersten produktiven Stimmung zustande gekommen ist, wird zur Konzeption gerechnet, was erst in späteren Anläufen hinzugefügt ist, zur Durchführung.

Fehlen kann die innere Durchführung ebensowenig wie die Konzeption, wenn auch beide zusammenrücken und sich mehr oder weniger ineinanderschieben können, und deshalb sind beide begrifflich wohl zu unterscheiden. Auch bei dem größten Genius würde die bloße Konzeption ohne innere Durchführung nicht zu einem Kunstwerk, sondern höchstens zu einer Skizze desselben ausreichen; aber gerade ein solcher Genius hat am wenigsten das Bedürfnis nach vorläufiger Objektivierung und Fixierung der Konzeption in Gestalt einer Skizze, sondern kann seinem Gedächtnis vertrauend warten, bis die innere Durchführung vollendet ist, wo dann manchmal die Skizze für ihn überflüssig wird. Eine bescheidenere künstlerische Veranlagung, welche der Unterstützung durch eine Skizze weder entbehren kann noch mag, wird wiederum sich nicht einer so fertigen Konzeption erfreuen, daß es auf dieselbe auch nur eine Skizze zu beginnen lohnte, sondern wird selbst für die bloße Skizze erst die innere Durchführung voranschicken müssen.

Auch bei der Improvisation fehlt die innere Durchführung nicht, sondern sie schiebt sich bei derselben nur ebenso in die Objektivierung hinein, wie sie bei dem eminenten Genius mit der Konzeption zusammenfließt. Gehört die Improvisation der bildenden Kunst an, so sollte sie zwar möglichst zeitlos zustande kommen, erfordert aber doch bei dem gewandtesten Zeichner, Schnellmaler oder Modelleur mehr Zeit, als die gleichzeitig erfolgende innere Durchführung beansprucht. Gehört die Improvisation einer zeitlichen Kunst an (Musik, Mimik, Poesie), so erfordert sie in ihrem Verlaufe selbst eine gewisse Zeit, und die innere Durchführung bezieht sich dann in jedem Zeitpunkt auf denjenigen Teil der Konzeption, der gerade zur Darstellung

Digitized by Google

im Kunstwerk an der Reihe ist. Sie geht dabei der Objektivierung des zeitlichen Teiles immer um ein Zeitdifferenzial voran, steht aber mit der Objektivierung als ganzen in Wechselwirkung, indem der Wahrnehmungseindruck des bereits objektivierten Teiles nicht nur im allgemeinen auf die produktive Stimmung anfeuernd zurückwirkt, sondern auch durch seine sinnliche Lebendigkeit die innere Durchführung des zunächst an die Reihe kommenden Teiles befördert und erleichtert. Daraus erklärt es sich, daß manche Künstler die innere Durchführung wenn möglich durch Improvisation unterstützen, und sich im Schaffen behindert fühlen, wenn ihnen die Gelegenheit zur Improvisation (z. B. dem Musiker die Benutzung eines Klaviers) versagt bleibt. Wer sich einmal an die Improvisation gewöhnt hat, sucht sogar die produktive Stimmung durch dieselbe herbeizuführen, indem er zunächst mit der Kombination von Reminiszenzen beginnt und durch diese die Konzeption gleichsam hervorzulocken sucht.

Der echte Künstler bedarf jedoch solcher künstlichen Hilfsmittel nicht; er verschmäht sie nicht gerade prinzipiell, hütet sich aber wohl, sich an dieselben zu gewöhnen, da diese Gewöhnung die freie Herrschaft über das künstlerische Produktionsvermögen notwendig untergraben muß. Jeder Improvisator, der nicht für sich, sondern für andere häufiger improvisiert, kommt notwendig mehr und mehr dahin, die Routine in der Kombination von Reminiszenzen auf Kosten der schöpferischen Gestaltung auszubilden, und die letztere endlich ganz abzutöten. Außerdem sind viele Gebiete der Kunst der Improvisation nicht zugänglich, z. B. Ensemble- und Chor-Tänze und Gesänge, Instrumentalmusik von mehreren zusammenwirkenden Instrumenten. Will der Musiker schaffen, indem er statt der Orchester- und Gesangs-Partitur den Klavierauszug improvisiert, so wird sich dies auf die Dauer allemal durch klaviermäßige Behandlung der Orchesterinstrumente und Gesangsstimmen rächen. Die Improvisation sollte niemals zur Unterstützung der inneren Durchführung einer musikalischen Konzeption benutzt werden, außer auf demjenigen Instrument, für welches die Komposition bestimmt ist. Eine Vollendung der inneren Durchführung wird durch die Improvisation ohnehin nur in ganz seltenen, glücklichen Ausnahmefällen erzielt werden; in der Regel liefert die musikalische oder poetische Improvisation doch nur Kunstwerke von unbedeutendem oder höchstens mittlerem Werte, und selbst die letzteren bedürfen einer weiteren inneren Durchführung, um vor der Kritik haltbar zu werden. Am besten wirkt die Improvisation, wo sie sich an ein fertig überliefertes Kunstwerk anlehnt und nur kleine glücklich konzipierte Züge zu demselben hinzufügt, so z. B. in der Schauspielkunst, in der Pantomime und in der komischen Poesie, besonders auf der Bühne.

Nun tritt häufig der Fall ein, daß bei der inneren Durchführung die produktive Stimmung ganz versagt, oder doch keine ausreichende Spannung zur Herbeiführung der erforderlichen Hilfskonzeptionen gewinnt. In diesem Falle muß die idealisierende Kombination aushelfen. Je schwächer das Talent, mit einem desto dürftigeren Fonds von Konzeption sucht sich dasselbe zu behelfen; je größer die technische Routine, desto besser weiß der Künstler das Defizit an Konzeption und schöpferischer Durchführung der-

Digitized by Google

selben unter geschickter Verwendung von Nachahmung, Idealisierung und Kombination zu verstecken. Da aber alle menschliche Tätigkeit unvollkommen ist, so bleibt es auch die produktive Konzeption und deren Ergänzung durch schöpferische Durchführung. Selten gelingt es zum zweiten Male eine produktive Stimmung von derselben Intensität wie bei der Konzeption zu erzielen, und darum entsprechen auch selten die zur Ergänzung erforderlichen Hilfskonzeptionen bei der Durchführung den Wünschen des Künstlers. Darum ist jeder Künstler, auch der größte, mehr oder weniger auf Heranziehung der Kombination und Nachahmung angewiesen. Hier zeigt sich erst der eigentliche Wert dieser Vorstufen der echten Kunsttätigkeit; nicht als selbständige haben sie eine positive ästhetische Bedeutung, sondern als unselbständige Lückenbüßer zur Ergänzung der Mangelhaftigkeit der Konzeption und schöpferischen Durchführung. In dieser Hinsicht ist aber auch ihr subsidiärer Wert unermeßlich, denn es würde kein Kunstwerk von größeren Abmessungen jemals zustande kommen, wenn sie nicht ergänzend, vervollständigend, Lücken stopfend und Defekte ersetzend einträten, um die Mängel der schöpferischen Gestaltung zu verschleiern. Dabei wird kein Trug geübt, wofern nur das Wesentliche, die Hauptsache an dem Kunstwerk aus schöpferischer Gestaltung entspringt; vielmehr wird diesem Wesentlichen seine ästhetische Wirkung erst dadurch ermöglicht und gesichert, daß die Störungen, welche aus den nebensächlichen Lücken, Defekten und Unzulänglichkeiten entstehen würden, glücklich vermieden werden.

Solange es sich um bloß innere Durchführung handelt, wird die Nachahmung, Idealisierung und Kombination auf Gedächtnisvorbilder beschränkt sein; es werden Erinnerungsfragmente benutzt werden, die als solche eingeschaltet werden können, und deshalb wird hier die Mitwirkung aller drei Vorstufen unter der dritten, der Kombination, zur Genüge befaßt sein. Die meisten Leute denken bei „innerer Durchführung" überhaupt nur an Kombination vorhandener Vorstellungselemente, die aus der Erinnerung geschöpft werden, und lassen dabei außer acht, daß dies doch nur ein schwacher Ersatz für die leider ausgebliebenen Hilfskonzeptionen ist. Daß unter Umständen auch mehrere Autoren sich zur Produktion einer Dichtung vereinigen, zeigt zur Genüge, daß dabei von ihnen die innere Durchführung nur als Kombination verstanden wird. Der eine, ohne Erfahrung, aber mit noch frischem Talent, bringt die Idee, d. h. hier die Konzeption als Stammkapital mit, der andere, bereits ausgeschriebene, schießt seine Routine und technische Erfahrung ins Geschäft ein. Es ist klar, daß dabei die Produktion zur „Mache" herabsinkt. Etwas ganz anderes ist es, wenn ein Meister nach seinen Kartons und Farbenskizzen unter seiner Aufsicht von seinen Schülern ein großes Gemälde untermalen und die untergeordneten Bestandteile sogar fertigmachen läßt, um selbst bloß die Hauptsachen zu übermalen; denn hier stammt alles Wesentliche vom Meister, und selbst das Unwesentliche ist nach seinen Intentionen in seinem Geiste ausgeführt.

Ein anderes, dem Sinne nach ähnliches Wort für Kombination ist Komposition, und deshalb wird auch wohl dasjenige, was hier als innere Durchführung der Grundkonzeption bezeichnet ist, von anderen Ästhetikern kurzweg Komposition genannt. Darunter soll aber zugleich dasjenige ver-

Digitized by Google

standen werden, was man in der bildenden Kunst, Musik und Poesie Komposition im engeren Sinne nennt, d. h. eine bestimmte räumliche oder zeitliche Anordnung der Glieder und Elemente des Kunstwerks, welche für den ästhetischen Gesamteindruck desselben wesentlich ist. Komposition ist aber jedenfalls kein glücklicher Ausdruck und keineswegs geeignet, um die innere Durchführung zu ersetzen. „Komposition" erinnert an die Zusammensetzung des Ganzen aus den Teilen, wie sie bei dem Aufbau von Modellen stattfindet und erweckt den Irrtum, als ob die Teile das Prius des Ganzen sein könnten. Die Kunstregeln über Komposition beziehen sich auf eine möglichste Wahrung der formalen Schönheit, soweit dieselbe ohne Beeinträchtigung der inhaltlichen möglich ist; dies ist zwar ganz gut und richtig, aber doch nicht die Hauptsache, und demnach liegt in der Betonung der Komposition die Gefahr, die Nebensache zur Hauptsache zu machen, und die auf die Hauptsache bezügliche Bedingung zu vergessen. In Kunstschulen muß ein verhältnismäßig hoher Wert auf die Komposition gelegt werden, weil sie nächst der Technik etwas ist, das einigermaßen lehrbar ist, während die inhaltliche Schönheit sich ganz der Lehrbarkeit entzieht; wenn aber der ehemalige Kunstschüler in seinem Künstlerleben fortfährt, den Hauptwert auf die Komposition zu legen, so wird er es niemals über akademische Studien hinaus zu wahrhaften Kunstwerken bringen. Die Komposition betrifft nur das Verhältnis der Hauptglieder, den Aufbau im großen und ganzen, die Architektonik des Kunstwerks, die Einheitlichkeit, Gleichmäßigkeit, Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportionalität (d. h. das mathematisch Gefällige), die Harmonie der Farben und Klangeffekte (d. h. das sinnlich Angenehme), die Angemessenheit des Unterbaus für den Oberbau, die Übereinstimmung der tragenden und getragenen Glieder oder Stützen und Lasten, die richtige Verteilung der Wirkungsintensität auf die simultanen oder sukzessiven Glieder und die Gesetze der Steigerung und Wiederabnahme (d. h. das dynamisch Gefällige); mit alledem wird aber nur eine formale Schönheit der drei untersten Konkretionsstufen erzielt, d. h. die innere Durchführung keineswegs erschöpft. Die innere Durchführung erstreckt sich vielmehr auch auf die teleologische, gattungsmäßige und individuelle Schönheit und findet erst in diesen oberen Konkretionsstufen ihre schwierigsten und lohnendsten Aufgaben, die aber als solche nicht mehr zur Komposition gerechnet werden können. Die Komposition erschöpft sich in den großen Umrissen und Äußerlichkeiten des Kunstwerks, die Durchführung dringt in den innersten Kern des Schönen ein und gestaltet alle, auch die kleinsten Details aus diesem heraus.

Die Komposition kann einen Teil oder eine Seite der inneren Durchführung ausmachen, aber sie braucht es auch nicht; sie kann vielmehr schon mit der ersten Konzeption gegeben sein und wird dies in um so höherem Grade, je weniger sie Kombination und je mehr sie schöpferische Gestaltung ist, d. h. je weniger die äußere Architektonik und niedere formale Schönheit des Kunstwerks ihm äußerlich angeheftet und aufgeklebt und je mehr sie von innen heraus durch den idealen Gehalt bestimmt und bedingt ist. Die innere Durchführung wird häufig genötigt sein, die mit der Konzeption gegebene Komposition zu erweitern, zu vervollständigen, oder auch zu modifizieren;

Digitized by Google

aber wenn sie dieselbe erst hervorbringen und zu der Konzeption erst hinzufügen soll, dann wird sicher die kompositionslose Konzeption und die konzeptionslose Komposition auseinanderfallen und die genetische Einheit vermissen lassen. Eine kompositionslose Konzeption ist entweder eine ästhetische Mißgeburt, die nicht Konzeption zu heißen verdient, oder sie widerstrebt ihrer Natur nach einer formalen Schönheit niederer Stufen. Im ersteren Fall ist sie nicht besser, sondern schlechter als keine Konzeption, und es wäre dem Künstler besser, er arbeitete ganz ohne Konzeption mittels bloßer Kombination als mit solchem Monstrum von Konzeption; im letzteren Falle wird ihr durch die Verkoppelung mit einer Komposition Gewalt angetan, die ihrer Eigenart widerspricht. Aus allen diesen Gründen darf man der Konzeption nicht die Komposition als Drittes im Prozeß der schöpferischen Gestaltung folgen lassen, sondern nur die innere Durchführung.

d) Die Objektivierung oder Ausführung

Das Vierte ist die Objektivierung, Vergegenständlichung, Veräußerlichung oder Ausführung der innerlich durchgeführten Konzeption, die Umwandlung des Phantasiescheins in Wahrnehmungsschein. Der bildende Künstler will das mit dem inneren geistigen Auge erschaute Schöne auch mit leiblichen Augen vor sich sehen, der Musiker das mit dem inneren Ohr Vernommene auch als sinnlich realen Klang erschallen hören, der Dichter die bisher bloß gedachten Worte seiner Dichtung erklingen hören, um damit an sich selbst die Probe durchzumachen, wie das produzierte innere Kunstwerk sich bewähren wird, wenn es als äußeres Kunstwerk den Sinnen entgegentritt. Die Probe muß ergeben, ob dieselben geistigen Erregungen und ästhetischen Scheingefühle, aus denen das innere Kunstwerk geboren ist, auch rückwärts von neuem in der rechten Art und Stärke erweckt werden, wenn das Kunstwerk als äußeres von den Sinnen aufgenommen wird. Ein Wunsch nach Mitteilung des Kunstwerks an dritte Personen kann dabei mit im Spiele sein, sei es um denselben durch Eröffnung des Kunstgenusses etwas Gutes zu erweisen, sei es, um die das eigene Herz zum Überfließen erfüllende Schaffenswonne in die Seele eines geliebten Menschen überströmen zu lassen und in dieser Resonanz sich des Geschaffenen doppelt zu erfreuen, sei es, um die Probe auf die Wirksamkeit von der eigenen Person auf Fremde, denen eine größere Unbefangenheit zuzutrauen ist, auszudehnen und sich so des ästhetischen Wertes zu vergewissern, beziehungsweise zur weiteren inneren Durchführung zurückzukehren, sei es endlich, um zum unmittelbaren Genuß der ästhetischen Produktivität noch den Kitzel der befriedigten Eitelkeit hinzuzufügen. Alle diese Motive können aber auch fehlen oder zeitweilig noch schweigen und doch das dringende Verlangen vorhanden sein, das Kunstwerk äußerlich zu objektivieren, um es als Wahrnehmungsschein auf die eigenen Sinne wirken zu lassen.

Wie lebhaft auch die Phantasieproduktion des Wahrnehmungsscheins bei günstig veranlagten Individuen sein möge, an Lebendigkeit, an Sät-

Digitized by Google

tigung des Kolorits, an gleichmäßiger Deutlichkeit aller simultanen und sukzessiven Teile steht die Wahrnehmung selbst ihr doch immer noch voran, und selbst wenn sie es nicht täte, so würde doch die Rezeptivität verhindert sein, so unbefangen und ausgiebig auf das Phantasiebild wie auf das Wahrnehmungsbild zu reagieren, weil die Seele bei ersterem durch die eigene Produktivität in weit höherem Grade voreingenommen und beschäftigt ist. Der Produzierende empfindet das bloße Phantasiekunstwerk als etwas Unfertiges, Unvollendetes; derselbe Drang, der ihn zur Gestaltung des inneren Kunstwerks trieb, treibt ihn auch zu dessen objektiver Veräußerlichung. Handelt es sich dabei um Künste der Wahrnehmung, so wird der ganze Phantasieschein des inneren Kunstwerks ohne Rest in Wahrnehmungsschein übertragen; handelt es sich dagegen um eine Dichtung, so wird nur der Phantasieschein der Dichtungsworte in Ohrenschein der Rede übertragen, der durch den Sinn der Rede angeregte Phantasieschein dagegen bleibt Phantasieschein. Man ersieht aus diesem Unterschiede, um wie viel wichtiger die Objektivierung für die Künste der Wahrnehmung als für diejenige der Phantasie ist. Für den Dichter ist das laute Rezitieren der Dichtungsworte zunächst bloß eine Probe auf die formale Schönheit der Diktion, sodann aber doch auch eine Probe darauf, in welchem Maße die schöne Form der Sprache durch ihren sinnlichen Klang geeignet ist, die Reproduktion gerade desjenigen Phantasiescheins zu unterstützen, dem sie durch den Sinn der Rede als adäquates Ausdrucksmittel dienen soll.

Einer eigentümlichen Schwierigkeit begegnet die Objektivierung in der Mimik, weil dieselbe nur durch den eigenen Körper des Künstlers erfolgen kann, dessen Stimme zwar von ihm gehört, dessen Bewegungen aber von ihm nicht wie von dritten Personen als Augenschein aufgefaßt werden können. Der Mimiker objektiviert deshalb sein Phantasiekunstwerk, soweit es nicht bloß Sprachmimik, sondern auch Gebärdenmimik betrifft, entweder nur für andere und verzichtet für sich selbst auf die Probe durch den Augenschein, oder er bedient sich des Spiegels als Hilfsmittel. Es bedarf keiner Ausführung, wie unvollkommen dieses Hilfsmittel ist, da es das Beibehalten eines bestimmten Platzes und der geradeaus gerichteten Augenstellung voraussetzt; die Benutzung zweier Spiegel zur Wahrnehmung der eigenen Gestalt in der Seitenansicht hemmt die mimische Freiheit noch mehr. Dennoch kann der Mimiker den Spiegel so lange nicht entbehren, bis er durch Erfahrung vor demselben gelernt hat, wie jede Bewegung und Gebärde seines Körpers, die er durch Muskel- und Bewegungsgefühl und teilweise auch durch direkte Gesichtswahrnehmung kennt, aus dem Gesichtspunkt eines Dritten sich ausnimmt; hat er diese Kenntnis und die Fähigkeit, aus seinen mittelbaren Wahrnehmungen den Augenschein seiner Mimik für Dritte zu konstruieren, einmal erlangt, so findet er an derselben einen unmittelbaren Ersatz für das ihm Versagte, und kann dann ohne Hilfe des Spiegels doch die sinnliche Wirkung des an sich selbst objektivierten mimischen Phantasiekunstwerks erproben.

Nicht immer kann der Künstler allein und ohne fremde Hilfe die Objektivierung vollziehen. Der Architekt braucht Bauhandwerker, um einen Bau zu errichten, der Musiker braucht einen Sängerchor und ein Orchester für

Digitized by Google

die Aufführung seiner Tondichtung, der dramatische Dichter braucht Schauspieler zur Darstellung seines Schauspiels, der Ballettmeister ein Ballettpersonal zur Inszenierung seiner Tanzpantomime. Die Beihilfe der Mitwirkenden kann dadurch vermittelt werden, daß der Produzent jeden einzelnen derselben durch Lehre und Beispiel anweist, was er zu tun habe; so kann z. B. der Baumeister den Bau ohne papiernen Plan persönlich leiten, der Ballettmeister den Tänzern ihre Stellungen und Pas vormachen, der dramatische Dichter den Schauspielern ihre Rollen vorsprechen, der Musiker den Musikanten ihre Partien einzeln vorspielen, bis sie dieselben innehaben. In der Regel jedoch wird der Baumeister der Bauausführung einen Entwurf oder Plan zugrunde legen, der Musiker die Musikanten mit Hilfe von Noten spielen lassen. Auf musikalischem Gebiete pflegen sich nur Volkssänger, Blindenchöre und Blindenorchester noch ohne dergleichen Hilfsmittel einzuüben; für Pantomime und Ballett muß dagegen noch immer Wort und Vorbild ausreichen.

Die angeführten Beispiele genügen zum Beweise, daß eine vorläufige Fixierung zum Zweck der Erleichterung der Ausführung des Kunstwerks für die Mitwirkenden keinesfalls als eine wesentliche Bedingung der Ausführung betrachtet werden kann, sondern daß sie nicht selten ganz fehlt und fast immer, wenn auch unter Vermehrung der Unbequemlichkeit, entbehrt werden kann. Ebenso unwesentlich aber ist es, ob die Ausführung durch den Künstler allein erfolgt, oder ob er sich dabei der Mitwirkung anderer Personen bedienen muß; der Begriff der Objektivierung wird dadurch nicht verändert, da es doch immer wieder Sache des Künstlers ist, jedem Mitwirkenden seinen Anteil an der Ausführung anzuweisen. Nur in dem einen Punkte unterscheidet sich die Objektivierung oder Ausführung durch das Zusammenwirken vieler von derjenigen durch den Künstler allein, daß das soziale Element dabei sich gebieterisch geltend macht und der monologisierende Charakter der Objektivierung, das Sichbeschränken des Künstlers auf sich selbst, seinen Genuß und sein Urteil, unmöglich wird. Die Mitwirkenden nehmen unweigerlich ebensogut an dem objektivierten Kunstwerk rezeptiv teil wie der Künstler selbst, und je größer die Zahl der Mitwirkenden und die Mühe des Einstudierens ist, desto unnatürlicher wird es, die Teilnahme am Kunstgenuß andern Zuhörern oder Zuschauern zu verwehren. Ein Streichquartett erfüllt seinen Zweck als „Kammermusik", wenn es nur die ausführenden Spieler ergötzt; eine Opernaufführung ohne Publikum wäre eine sonderbare Kraftvergeudung, und selbst die Aufführung für einen einzelnen Zuhörer deutet auf abnorme Neigungen desselben hin.

Nicht selten kehrt der Künstler von der Ausführung zur inneren Durchführung zurück, indem ihm durch die sinnliche Lebendigkeit des Wahrnehmungsscheins erst deutlich gemacht wird, woran es dem inneren Kunstwerk noch gebrach. Er macht dann wohl Änderungen, Streichungen, Kürzungen, Umstellungen, Zusätze, er bessert und feilt an der Durchführung der Einzelheiten, oder begibt sich wohl gar mit Hilfe einer veränderten Konzeption an eine teilweise oder vollständige Umarbeitung. So gestalten sich z. B. die französischen Comédies unter dem Eindruck der Probe oft nicht unwesentlich um, wobei auch wohl die Schauspieler improvisierend mitwirken. Je

Digitized by Google

weniger die Ausführung auf die Mitwirkung vieler anderen angewiesen ist, desto eher wird der Künstler geneigt sein, sich die innere Durchführung dadurch zu erleichtern, daß er sie durch vorläufige Ausführung unterbricht und im Fortgange unterstützt. Aber hierin liegt doch auch wieder die Gefahr verborgen, daß der Künstler vorzeitig zur probeweisen Ausführung schreitet, ehe die innere Durchführung weit genug gediehen ist, und daß dann äußerliche Kombination an Stelle der Hilfskonzeptionen tritt. Wenn ohnehin doch nur auf die Kombination gerechnet wird, wie z. B. bei dem Zusammenwirken mehrerer Dichter an einem Drama, so ist freilich nichts mehr zu verlieren, und man kann sich dann nicht mehr wundern, wenn die Dichterkompagnons das Stück als halbfertige Skizze zur ersten Probe bringen und unter Mitwirkung der Schauspieler im Laufe der Proben vollenden.

e) Die Fixierung

Die Objektivierung ohne Fixierung trägt den Übelstand an sich, daß sie rein auf dem Gedächtnis der Ausführenden beruht; wenn dieses versagt, so ist die Ausführung gestört oder abgeschnitten. Solange der Künstler lebt und sein Gedächtnis ihm treu bleibt, kann er das Werk denselben oder anderen Mitwirkenden neu einstudieren; aber auch ihm kann das Gedächtnis versagen, wenn ein längeres Zeitintervall verflossen ist. Am geringsten ist das Bedürfnis nach Fixierung des objektivierten Kunstwerks dann, wenn der Künstler allein zur Wiederholung der Objektivation genügt (z. B. in einem Solotanz, einer Orgel-, Klavier- oder Harfenkomposition, einer epischen Dichtung) und er als herumreisender Virtuose oder Rhapsode den Wunsch hegt, die Wiederholung sich allein vorzubehalten und keinem Konkurrenten zugänglich zu machen. Dabei bleibt aber nicht ausgeschlossen, daß der Künstler sowohl für seinen Privatgebrauch als auch für den Fall seines Todes das Kunstwerk dennoch fixiert und nur die Fixierung der Öffentlichkeit vorenthält. Ein ähnlicher Fall liegt vor, wenn ein Bühnendichter zwar seine Dichtungen durch Schrift fixiert, aber nicht drucken läßt oder doch nur als Manuskript drucken läßt, um zu verhindern, daß dieselben gelesen und nach den Eindrücken der Lektüre, anstatt ausschließlich nach denen der Bühnendarstellung beurteilt werden. In allen diesen Fällen fehlt es jedoch nicht an einer Fixierung, und nur die Öffentlichkeit oder Zugänglichkeit derselben ist beschränkt.

Man wird im allgemeinen den Satz aufstellen können, daß der Künstler das Streben hat, sein Kunstwerk durch Fixierung vor dem Wiedervergessenwerden zu bewahren, sowohl für sich selbst, um seinem Gedächtnis für spätere Zeiten zu Hilfe zu kommen, als auch für andere, um denselben die Wiederholung und den Genuß der Ausführung zugänglich zu machen, auch ohne daß er selbst sie bewirkt oder den Mitwirkenden persönlich einstudiert. Es kommt noch ein besonderer Umstand hinzu, der die Fixierung wünschenswert macht, nämlich der, daß der Künstler ein um so schlechteres Gedächtnis für seine Entwürfe zu haben pflegt, je weniger dieselben durch reflektierende Kombination erdacht, je mehr sie einer ekstatischen produktiven Stimmung entsprungen sind. Was man in der Ekstase geschaut oder gehört, ist nach

Digitized by Google

Wiedereintritt des normalen Bewußtseinszustandes oft spurlos entschwunden. Es bedarf schon einer gewissen Willensanspannung, um in der Ekstase die Produktion so dem Gedächtnis einzuprägen, daß sie später der Erinnerung zur sicheren Verfügung steht. Diese Willensanspannung kann motiviert sein durch künstlerischen Ehrgeiz, berufsmäßiges Pflichtgefühl oder allgemeine Menschenliebe; ein Motiv zu derselben wird aber fehlen, wenn eine passive Künstlernatur ohne solche Triebe sich rein um des eigenen Genusses willen den Eingebungen seines Talents hingibt. Je fertiger das Kunstwerk dann bereits in Gestalt der Konzeption ist, desto weniger wird es im Gedächtnis haften; namentlich bei Kunstwerken von geringerem Umfang, wie lyrischen Ergüssen und kleinen musikalischen Kompositionen, liegt diese Gefahr nahe, während die Entwürfe zu umfassenderen Werken in sich den Antrieb zu weiterer Durchführung tragen und dadurch sich dem Gedächtnis einprägen. Solch passive Künstler tun jedenfalls wohl daran, ihre Konzeptionen auf frischer Tat, d. h. ehe die produktive Stimmung mit ihrer Ekstase verraucht ist, aufzuzeichnen; die Erfahrung lehrt, daß sie dann oft nach einiger Zeit ihre eigenen Produkte nicht einmal mehr als die ihrigen zu rekognoszieren vermögen und wohl gar mangels einer positiven Erinnerung die Urheberschaft abstreiten.

Wir werden daher im allgemeinen die Fixierung als einen wesentlichen Faktor der schöpferischen Gestaltung ansprechen müssen; sie ist für die Vollendung des Kunstwerks unentbehrlich, und es ist nur die Frage, ob der Künstler sich mit einer *subjektiven* Fixierung in seinem Gedächtnis und im Gedächtnis der bei der Ausführung Mitwirkenden begnügen, oder eine *objektive* Fixierung anstreben will. Der Zeit nach geht in der kunstgeschichtlichen Entwickelung überall die subjektive Fixierung der objektiven voraus; je systematischer aber die subjektive Fixierung durch persönliche Überlieferung und Auswendiglernen (z. B. in Rhapsoden- und Bardenschulen) betrieben wird, desto dringender tritt das Bedürfnis ein, dieselbe durch eine objektive Fixierung einerseits zu erleichtern und andererseits sicherzustellen. Die ungeschriebenen Mysterienspiele des Mittelalters, Puppenkomödien des vorigen Jahrhunderts, Arlekinaden und dreistimmigen Volksgesänge der Italiener und die Tanzmusik der Zigeuner zeigen ziemlich genau die höchste Grenze an, bis zu welcher eine Kunst ohne objektive Fixierung es bringen kann. Die Pantomime und der Kunsttanz sind zum Teil darum so weit hinter der Entwickelung der anderen Künste zurückgeblieben, weil ihre Mittel zur objektiven Fixierung über höchst unvollkommene Andeutungen nicht hinausgekommen sind. Am deutlichsten kann man es an der Musik sehen, wie sehr die von derselben in den letzten Jahrhunderten erreichte Höhe der Ausbildung durch ein geeignetes Mittel der objektiven Fixierung bedingt war.

Für den Architekten ist das Mittel der objektiven Fixierung der Bauplan; derselbe ist nicht etwa bloß Skizze, sondern schließt die innere Durchführung bis zur letzten Vollendung in sich, wie daraus hervorgeht, daß zu seiner äußeren Verwirklichung nur noch ein Techniker nebst Handwerkern, aber kein Künstler mehr gehört. Allerdings können dem völlig durchgeführten Bauplan verschiedene Skizzen vorangehen, in welchen der Architekt sich

Digitized by Google

seine Konzeptionen objektiviert und zugleich zur Unterstützung seines Gedächtnisses fixiert; diese sind dann aber eben noch nicht Fixierungen des innerlich durchgeführten Kunstwerks, sondern nur der Konzeption oder des inneren Kunstwerks auf einer unvollendeten Durchführungsstufe. Aber auch der vollendete Bauplan ist nur vorläufige Fixierung zum Zweck der erleichterten und gesicherten Objektivierung; die endgültige Fixierung wird erst durch die Bauausführung selbst in dauerndem Material erreicht.

Für den Dichter ist es die Lautschrift, für den Musiker die Notenschrift, welche als Fixierungsmittel dient, sowohl für die vorläufigen Skizzen im Zustand der Konzeption oder der noch unvollendeten Durchführung, als auch für die Fixierung des Werkes. Der Mimiker muß sich mit der Beschreibung der von ihm auszuführenden Handlungen und Gebärden und der von ihm auszudrückenden Stimmungen, Gefühle und Affekte behelfen, wie dieselbe entweder in dem „Buch" der Pantomime oder des Balletts, oder in dem Text des Dramas und den Zwischenbemerkungen des Dichters enthalten ist. Für den Tanz muß die Fixierung ebenfalls in Beschreibungen der Reihenfolge der Pas, Bewegungen, Stellungen usw. niedergelegt werden, die durch schematische Grundrisse der zu durchmessenden Wege und der zu bildenden Gruppen erläutert sein können; alle Versuche, eine der Notenschrift analoge exakte Bezeichnung der Elemente des Tanzes an Stelle solcher Umschreibungen zu setzen, haben bisher keinen praktischen Erfolg gehabt, und deshalb muß beim Einstudieren von Tänzen und Balletts noch immer die Tradition der Schule und die persönliche Anleitung des Erfinders das Beste tun. Auch bei der Schauspielkunst geben der Sinn der Rolle und die eingeschobenen Anweisungen des Dichters zusammengenommen doch nur einen Rahmen, den der Schauspieler ausfüllen muß; bei dieser Ausfüllung wird, namentlich bei klassischen Dramen, die Tradition der Schauspielkunst von großem Einfluß sein, welche selbst bei der „Kreierung" neuer Rollen mehr oder weniger indirekt mitbestimmend auf die Auffassung und Behandlung wirkt.

In der Plastik geschieht die Fixierung durch das Modell, das gewöhnlich in Ton, seltener bei kleinen Arbeiten in Wachs, ausgeführt wird; so wenig auch das Tonmodell als bloße Skizze zu betrachten ist, so kann es doch noch nicht als vollendete Ausführung gelten, wenigstens nicht bei der Marmorskulptur, wo es auf die Behandlung des Materials durch den Meißel des Meisters wesentlich ankommt. In der Malerei dient sowohl die Kartonzeichnung als auch die Farbenskizze nur als vorläufige Fixierung der Konzeption im Zustand einer noch unvollendeten inneren Durchführung, und zwar fehlt dem Karton ganz die Farbe, der Farbenskizze die genauere Ausführung der Zeichnung. Die phantasiemäßige Vereinigung beider einseitigen Ausführungen gestattet zwar den Einblick, wie der Künstler sich das ausgeführte Werk vorstellen mag, aber sie läßt doch immer die einheitliche Objektivierung dieses inneren Kunstwerks und seine vollständige Durchführung vermissen. Weder bietet der Karton die vollständige Modellierung der Figuren, noch gibt die Farbenskizze die richtige Luftperspektive und die genaue Behandlung der gebrochenen Farben in den Halbtönen und den helldunkeln Partien. Darum erzielt der Maler die vollständige Fixierung erst mit

Digitized by Google

der vollständigen Ausführung des Bildes und diese erst mit jener; beide fallen in der Malerei in ein und dieselbe Tätigkeit und in ein und dasselbe Objekt zusammen, während sie sich bei allen anderen Künsten auf mehr oder weniger getrennte Phasen der schöpferischen Gestaltung und auf mehr oder weniger getrennte Objekte oder Wahrnehmungskomplexe verteilen. Beide müssen demnach begrifflich gesondert und die Fixierung als das F ü n f t e im Prozesse der schöpferischen Gestaltung anerkannt werden.

f) Das äußere und das innere Kunstwerk

Je vollständiger und lückenloser die Fixierung das Kunstwerk repräsentiert, je mehr sie die direkte oder indirekte Mitwirkung des Künstlers oder der auf ihn zurückführenden Überlieferung überflüssig macht, desto mehr rückt die Fixierung selbst in die Stelle des Kunstwerks ein, zumal wenn sie der Zeit nach vor die Ausführung desselben rückt. Ein Dichter oder Musiker, dessen Drama oder Oper erst nach seinem Tode aus seinen Papieren hervorgezogen und durch einen Zufall auf die Bühne gebracht wird, gilt mit Recht als der Schöpfer des von ihm niemals mit leiblichen Augen und Ohren gesehenen und gehörten Kunstwerks, und seine schöpferische Tätigkeit wird in Bezug gesetzt zu dem Objekt, welches als Beweisstück und ausreichender Ersatz derselben unter seinem Nachlaß aufgefunden wurde, d. h. zu seinem Manuskript. Dieses Manuskript, d. h. das beschriebene Papier, rückt damit in die Stelle des äußeren Kunstwerks ein, weil sich aus ihm das ganze Kunstwerk ohne produktive Tätigkeit vermittels bloßer Reproduktion herausspinnen läßt. In Wahrheit liegt freilich das äußere Kunstwerk in der Ausführung, d. h. in der Aufführung, Rezitation oder Lektüre selbst, nicht in dem Objekt, in welchem die näheren Modalitäten der Ausführung fixiert sind; die Handschrift der Worte oder Noten ist ganz und gar abhängig von dem, wozu sie die Ausführenden anleiten soll.

Ähnlich gestaltet sich dieses Verhältnis von Objektivierung und Fixierung bei der bildenden Kunst, wo beide in ein Objekt fallen; weil eine Statue in Marmor anders wirkt als eine in Bronze, Elfenbein, Sandstein oder Holz, d. h. weil jedes dieser Materialien ein anderes Verhältnis von Absorption, Reflexion und Dispersion des auffallenden Lichtes zeigt, muß auch der Künstler bei der Fixierung auf die künftige Objektivierung für die Wahrnehmung des Beschauers Rücksicht nehmen und z. B. die Ecken und Kanten des spiegelnden Erzes mehr abrunden als diejenigen des durchscheinenden Marmors. Trotzdem die Tätigkeit der Fixierung mit derjenigen der Ausführung hier in eins fällt, muß doch die Art und Weise der Fixierung der Objektivierung für die Wahrnehmung Rechnung tragen. Dasselbe gilt für die verschiedene Technik der Aquarell-, Pastell-, Gouache-, Öl- und Freskomalerei, und für die verschiedene Plazierung des Miniatur-, Staffelei- und Wandbildes, nicht minder für die verschiedene Technik der Architektur, wie sie sich aus der vorzugsweisen Anwendung von Holz, Hausteinen, Backsteinen oder Glas und Eisen ergibt. Immer muß die Fixierung Rücksicht nehmen auf die Objektivierung; insofern es aber das Material der Fixierung ist, durch welche die Wirkung des äußeren Kunstwerks auf die Wahrnehmung

Digitized by Google

des Beschauers bedingt ist, kann man auch wiederum sagen, daß es die für die Fixierung zu Gebote stehenden Mittel sind, durch welche die Beschaffenheit des äußeren Kunstwerks nach Konstruktion und Oberflächenbehandlung, nach Technik und inhaltlicher Leistungsfähigkeit beschränkt und geregelt wird.

Unter „äußerem Kunstwerk" im Gegensatz zum inneren oder Phantasiekunstwerk ist eigentlich nur das Produkt der Objektivierung in seiner Wirkung auf die Wahrnehmung zu verstehen; wo aber die Fixierung und Objektivierung, wie in der bildenden Kunst zusammenfallen und die Art und Weise der Objektivierung durch das Material der Fixierung mitbedingt ist, da pflegt man auch unter „äußerem Kunstwerk" Objektivierung und Fixierung zusammenzufassen. Eine Ästhetik, welche von der bildenden Kunst ausgeht, wird allzu geneigt sein, diese Einheit der Objektivierung und Fixierung im äußeren Kunstwerk auch auf andere Künste zu übertragen, wo sie nicht gilt, oder doch sie ohne Reflexion auf das Verhältnis bei anderen Künsten als allgemeingültig für die Kunst schlechthin anzusehen. In der Tat ist aber bei der Mimik und Tanzkunst die Fixierung vom äußeren Kunstwerk völlig ausgeschlossen, und bei der Musik und Poesie ist der rückwirkende Einfluß der Schrift auf die Objektivierung ein verschwindend geringer. In der Musik ist ein solcher kaum nachweisbar, und in der Dichtkunst muß man schon auf den für das Auge des Lesers berechneten persischen Schriftwitz zurückgehen, um einen solchen zu konstatieren.

Desto größer ist in der Mimik, Tanzkunst, Musik und Poesie der rückwirkende Einfluß der Mittel der Objektivierung auf die Beschaffenheit des Kunstwerks. Diese bestehen bei der Mimik und Tanzkunst in dem verfügbaren lebenden Material oder Schauspieler- und Tänzerpersonal und deren nationalen und kulturgeschichtlichen Eigentümlichkeiten, Gewohnheiten und Schultraditionen, bei der Vokalmusik in dem verfügbaren Personal von Sängern und deren durchschnittlichen Stimmmitteln und gesanglicher Ausbildung, in der Instrumentalmusik in der Beschaffenheit der musikalischen Instrumente und in dem vorauszusetzenden Maß ihrer Beherrschung durch die Spieler, bei der Poesie in der Beschaffenheit der Rhapsoden, Vorleser und Schauspieler beziehungsweise in der vorauszusetzenden Art der Lektüre bei Lesepoesien. Die für Flöte und Zither der Alten bestimmte Musik mußte eine wesentlich andere sein als die für die mittelalterliche Orgel oder für das Orchester der Renaissancezeit oder gar für dasjenige der Gegenwart; eine Sonate für das Klavizimbel des vorigen Jahrhunderts mußte anders geschrieben sein als eine solche für einen modernen Konzertflügel. Keine Kunst ist in ihrer Entwickelung so abhängig von dem Grade der technischen Ausbildung der Instrumente und der Spielfertigkeit der Ausführenden als die Musik. Die Poesie, welche darauf berechnet ist, *in musikalischer Komposition vorgetragen zu werden*, muß andere Regeln befolgen, als diejenige, die (mit oder ohne Musikbegleitung) *bloß rezitiert* wird; die *mehr singende Rezitation der Rhapsoden* muß anders auf die Dichter zurückwirken als die naturgetreuere Sprachmimik des modernen „*Vortragsmeisters*", und eine Poesie, die gar nicht mehr dazu bestimmt ist, gehört, sondern *nur noch gelesen* zu werden, muß wiederum ganz andere Bahnen einschlagen.

Digitized by Google

Es ergibt sich hieraus, daß das äußere Kunstwerk durch das Material und die Technik (sowohl seiner Objektivierung als auch teilweise seiner Fixierung) die nachdrücklichste Rückwirkung auf das innere Kunstwerk üben muß. Dieselbe muß sich darin äußern, daß der Künstler bei der Konzeption und inneren Durchführung schon eine ganz bestimmte Art und Weise der Objektivierung, beziehungsweise auch Fixierung, im Sinne hat, und durch diese Antizipation schon das innere Kunstwerk so gestaltet, daß es nachher bei seiner Objektivierung oder Fixierung für die Mittel und Technik derselben paßt. Dies ist nicht etwa als eine nachträgliche reflexionsmäßige Abänderung der zunächst ohne Rücksicht auf die Objektivierung konzipierten Phantasieanschauung zu verstehen, sondern als ein ganz unwillkürliches Bestimmtsein der schöpferischen Gestaltung durch die selbstverständliche Antizipation eines ganz konkreten Wahrnehmungsscheins. Ebensowenig wie es ein inneres Kunstwerk gibt, was noch nicht einer bestimmten Kunst angehört, also noch nicht poetisches, musikalisches, malerisches, plastisches oder mimisches Kunstwerk, sondern ein rein neutrales, d. h. abstraktes Phantasiekunstwerk wäre, ebensowenig gibt es ein inneres Tonkunstwerk, das weder Vokalmusik noch Instrumentalmusik, weder Streichquartett noch Bläserquartett, weder Klaviermusik, noch Harfenmusik, noch Orgelmusik, sondern rein neutrales, abstraktes Tonkunstwerk wäre. Wollte der Musiker reine, d. h. obertonlose Töne, vorstellen, so würden dieselben am wenigsten musikalisch schön klingen; stellte er aber Tonklänge, d. h. Töne samt Obertönen vor, so muß er bestimmte Klänge vorstellen. Selbst wenn diese Klänge nicht ganz mit denen unserer Tonerzeuger übereinstimmen sollten, so werden sie den einen ähnlicher sein als den andern, und sich schließlich als idealisierte Kombinationen solcher entpuppen.

Das wahrhaft Schöne ist immer schlechthin konkret, und um so schöner, je konkreter; dazu gehört aber auch, daß jede abstrakte Unbestimmtheit in der Klangfarbe vermieden wird. Das nämliche gilt in analoger Übertragung auch für alle andern Künste, und im höchsten Grade gilt es für die aberwitzige Fiktion eines neutralen inneren Kunstwerks, das noch gar keiner bestimmten Kunst angehören und dadurch über allen und über ihrer Einseitigkeit stehen soll; ein solcher Begriff ist die konsequente Ausgeburt eines idealistischen Abstraktionsfanatismus auf dem Gebiete der ästhetischen Produktivität. Wenn ein solcher Begriff des neutralen Kunstwerks ein Monstrum ist, so ist es auch der einer neutralen Phantasie, die sich erst hintennach zur poetischen, musikalischen, plastischen usw. Phantasie spaltet oder differenziert; die Phantasie ist und bleibt eine, muß sich aber auf bestimmte Arten des konkreten Wahrnehmungsscheins richten, um ästhetisch produktiv werden zu können. Diesen konkret sinnlichen Charakter muß sie schon in der Konzeption offenbaren, wenn auch die relative Unvollständigkeit und Unfertigkeit der Konzeption noch eine gewisse relative Unbestimmtheit einschließt, welche vermittels der inneren Durchführung zu immer konkreterer Bestimmtheit entwickelt werden muß. Je größer und inniger nun die Vertrautheit des Künstlers mit dem konkreten sinnlichen Wahrnehmungsschein seiner Kunst ist, desto vollendeter wird das innere Kunstwerk schon vermittels der inneren Durchführung ausgebildet werden können, desto voll-

Digitized by Google

kommener wird es die Objektivierung antizipieren, und desto weniger wird der Künstler nötig haben, während der Objektivierung und Fixierung auch zur inneren Durchführung zurückzukehren. Das innere Kunstwerk ersetzt dem Künstler um so mehr das äußere, je mehr er die Wirkung des äußeren schon bei der Konzeption und inneren Durchführung innerlich antizipiert hat; je weniger er aber zu dieser Vorwegnahme befähigt ist, desto weniger wird sein inneres Kunstwerk diesen Namen verdienen.

Es ist hiernach ganz verkehrt, wenn gewisse Ästhetiker das eigentliche und wahre Kunstwerk im inneren Kunstwerk suchen, und im äußeren nur eine für die ästhetische Produktivität gleichgültige Veräußerlichung oder reelle Kopie des inneren sehen; vielmehr ist das innere Kunstwerk gerade nur insoweit Kunstwerk, als es alle aus dem äußeren Kunstwerk abfließenden Regulierungen und Bestimmungsgründe für die Art und Weise der ästhetischen Produktivität schon in sich aufgenommen hat. Die hierzu nötige Vertrautheit mit dem konkreten sinnlichen Wahrnehmungsschein seiner Kunst erwirbt aber der Künstler nur durch lange praktische Kunstübung, und jedes Hindernis, durch das ihm die Übung versagt ist, muß zugleich ein Hindernis für die Entwickelung seiner produktiven künstlerischen Anlagen sein. Darum ist es zwar begreiflich, daß Beethoven, weil er bei seinem Gehörsverlust die Vertrautheit mit den konkreten Klängen nicht mit verlor, auch als Tauber noch die größten Tondichtungen schaffen konnte; aber es ist unrichtig zu glauben, daß er dies auch als Taubgeborener vermocht haben würde, oder daß Raphael ohne Arme geboren dennoch der größte Maler gewesen wäre. So gewiß das äußere Kunstwerk nur reell produziert werden kann vermittels des inneren, so gewiß kann das innere nur produziert werden vermittels der ideellen Anticipation des äußeren; beide bedingen sich gegenseitig, so zwar, daß das innere das reelle Prius des äußeren, das äußere aber das ideelle Prius des inneren ist.

Aus der Bedingtheit des inneren Kunstwerks durch das äußere entspringen diejenigen gesetzmäßigen Modifikationen des inneren Kunstwerks, welche man unter der Bezeichnung „Stil" zusammenfaßt. Hat man es mit einem unfreien Kunstwerk zu tun, so sind es namentlich die Modifikationen des Gebrauchszwecks nach Maßgabe der national und kulturgeschichtlich bedingten Gewohnheiten und Bedürfnisse, denen der Stil Rechnung zu tragen hat (vgl. oben S. 133—139). Die Angemessenheit der Konstruktion an den Zweck des Kunstwerks im allgemeinen ist einfach schön zu nennen im Sinne der Konkretionsstufe des passiv Zweckmäßigen; aber die *Angemessenheit an die nationale und zeitliche Besonderung des Gebrauchszweckes* gibt dem Werk ein besonderes Gepräge, das „stilvoll" heißt, und als gemeinsamer Charakter durch verschiedene Gebiete der unfreien Kunst hindurchzugehen pflegt. Außer von den Gewohnheiten und Bedürfnissen ist die Zweckmäßigkeit einer bestimmten Konstruktion auch von dem *verfügbaren oder gewohnheitsmäßig bevorzugten Material* und von der zu dessen Bearbeitung zur Verfügung stehenden *Technik* abhängig, und deshalb ist das Material und die Technik ebenso bedeutungsvoll für den Stil der unfreien Künste. Diese *doppelte Bedingtheit* des Stils in den

Digitized by Google

unfreien Künsten ist besonders von Semper in seinem Werke „Der Stil" (1860 und 1863) hervorgehoben und ausgeführt worden (vgl. Bd. I S. 8).

In den freien Künsten fällt die Rücksicht auf den außerästhetischen Zweck fort und es bleibt nur die andere Bedingung des Stils übrig, nämlich das Material der Objektivierung und Fixierung und die Technik seiner Bearbeitung. Eine kulturgeschichtliche, nationale, individuelle oder schulmäßige Bedeutung gewinnt der Stil erst dadurch, daß eine bestimmte Zeit oder Nation, oder eine Schule, oder ein Individuum zufällig auf bestimmte Materialien oder technische Behandlungsweisen angewiesen ist, oder doch dieselben mit Vorliebe benutzt und zu echt künstlerischen Wirkungen ausbeutet. Der Stil ist immer nur eine unter verschiedenen Möglichkeiten der Produktionsweise, die wenn nicht gleich berechtigt, so doch alle ästhetisch berechtigt sind, und es jedenfalls unter den geschichtlichen oder nationalen Bedingungen ihrer Entstehungs- und Blütezeit gewesen sind. Der individuelle Stil bekundet sich darin, daß der Künstler unter mehreren solchen berechtigten Möglichkeiten die seiner Individualität am meisten zusagende auswählt. Das Festhalten an einem bestimmten Stil, nachdem die Bedingungen seiner Berechtigung hinfällig geworden sind, führt, ebenso wie die einseitige Übertreibung eines Stils über die Grenzen seiner Berechtigung hinaus, zur Manier.

g) Die Vervielfältigung

Das äußere Kunstwerk ist, wie wir oben gesehen haben, keineswegs bloß eine Vervielfältigung des inneren, sondern eine Übertragung seines Phantasiescheins in Wahrnehmungsschein, durch welche erst die dem Kunstwerk gemäße Art der Scheinhaftigkeit erreicht wird, und insofern die Produktion erst vollendet wird. Wohl aber kann das äußere Kunstwerk vervielfältigt werden zu dem Zweck, es mehr Personen zugänglich zu machen, als dies bei der Einzigkeit seiner Objektivierung möglich ist. Bei der Mimik, Musik und Vortragspoesie besteht die Vervielfältigung einerseits in der zeitlichen Wiederholung der Ausführung oder des Vortrags durch dieselben Ausführenden oder Vortragenden, andererseits in der gleichzeitigen oder sukzessiven Ausführung an verschiedenen Orten durch verschiedene Ausführende, welche durch Vervielfältigung der Fixierung (der Partituren und poetischen Manuskripte durch Abschrift oder Druck) erleichtert und teilweise erst ermöglicht wird. Bei der Lesepoesie erfolgt die Vervielfältigung durch gleichzeitige oder sukzessive Lektüre von vielen Lesern, welche teils durch Verleihen der Fixierung, teils durch Vervielfältigung derselben, teils durch das Zusammenwirken beider Mittel ermöglicht wird. Bei den bildenden Künsten erfolgt die Vervielfältigung teils durch Wiederholung der Ausführung von seiten des Künstlers, teils durch Kopien von Schülern oder fremden Künstlern und Handwerkern.

Wenn schon die Nachbestellung beim Künstler selten das gleiche Kunstwerk bei der zweiten wie bei der ersten Ausführung zutage fördert, so weicht die Kopie von dritter Hand gewöhnlich noch mehr vom Original ab, und kann deshalb günstigenfalls immer nur einen annähernden Ersatz für das Original gewähren. Wenn man sich aber doch einmal mit einem annähern-

Digitized by Google

den Ersatz begnügen muß, so kann man auch gleich auf gewisse Eigenschaften des Originals, z. B. auf dessen Größe, Material, Farbigkeit usw. verzichten, um die Zugänglichkeit durch Wohlfeilheit zu steigern. So kann man z. B. statt einer Kopie einer Statue in Marmor sich eine ganze Gipsgalerie und statt einer guten Kopie eines größeren Ölbildes eine ganze Kupferstichsammlung anlegen. Das Ideal der „vervielfältigenden Künste" ist natürlich die möglichst getreue und doch möglichst billige Nachbildung; dasselbe ist für Handzeichnungen und Stiche durch den photographischen Druck, für Aquarelle nicht zu großen Formats durch den Farbendruck annähernd erreicht, während die billigen Vervielfältigungen der Plastik durch ihr Material, diejenigen der Ölgemälde durch die Farbenmischung noch zu sehr hinter den Originalen zurückstehen. Gerade bei der bildenden Kunst kann man den Wert der Vervielfältigung für den direkten künstlerischen Eindruck und für die ästhetische Volkserziehung gar nicht hoch genug veranschlagen, und deshalb sind alle auf den Fortschritt der vervielfältigenden Künste gerichteten Bestrebungen auch in ästhetischer Hinsicht von der größten Wichtigkeit, ebenso wie die billigen Ausgaben der poetischen Klassiker und die wohlfeilen Darstellungen guter Bühnendichtungen. Man kann die Vervielfältigung *zwar nicht mehr als einen unentbehrlichen Faktor im Prozeß der schöpferischen* Gestaltung bezeichnen, wohl aber als einen *Ausläufer* der ästhetischen Produktivität von der höchsten praktischen Bedeutung, und in diesem Sinne können wir dieselbe wohl als *sechste* Phase diesem Prozeß anfügen.

Die sechs Phasen der ästhetischen Produktivität: produktive Stimmung, Konzeption, innere Durchführung, Objektivierung, Fixierung und Vervielfältigung lassen sich am Beispiel des photographischen Prozesses erläutern, wobei nur die innere Durchführung fort-, oder vielmehr mit der Konzeption zusammenfällt. Der produktiven Stimmung entspricht die Vorbereitung der Platte und die Aufstellung und Einstellung des Apparats; der Konzeption entspricht die Aufnahme, der Objektivierung die Hervorrufung des Bildes auf der Platte, der Fixierung die Fixierung des Negativs, der Vervielfältigung die Gewinnung der positiven Abzüge.

3. Die künstlerische Anlage

a) Die Wahrnehmungsfähigkeit

Das Erste und Unentbehrlichste, was man voraussetzen muß, wenn von einer künstlerischen Anlage soll die Rede sein können, ist die Fähigkeit der Wahrnehmung. Der Maler muß vor allen Dingen sehen können, der Musiker hören können, der Mimiker fühlen können, der Dichter alles zumal. Mindestens muß jeder von ihnen es so lange gekonnt haben, bis seine Phantasie das betreffende Wahrnehmungsgebiet vollständig beherrschen gelernt hat. Wer so schwachsichtig ist, daß er zwar hellere und dunklere Stellen im Gesichtsfelde unterscheidet, aber keine deutlichen Umrisse erkennt, wird niemals zeichnen lernen; wer farbenblind ist, kann wohl Zeichner, aber nicht Maler werden. Wer unfähig ist, zwei Töne zu unterscheiden,

Digitized by Google

welche um ein Komma verschieden sind, ist zum Musiker für immer verdorben; wessen Haut- und Muskelsinn zu stumpf ist, um ihm die kleinsten Lageveränderungen der Gesichtshaut, Gesichtsmuskeln und Körpermuskeln anzuzeigen, der kann unmöglich Gebärdenmimiker werden, und wem der feinere Muskelsinn in den Kehlkopfmuskeln mangelt, wird sich weder zum Sprachmimiker noch zum Sänger ausbilden können. Dagegen hat der Maler nicht nötig, eine besondere Scharfsichtigkeit für sehr kleine Gegenstände oder bei sehr schwacher Beleuchtung zu besitzen, da eine übermäßige Schärfe der Umrisse ohnehin vermieden werden muß, und Aufnahmen bei Dunkelheit nicht nötig sind; Akkommodationsfehler des Auges werden nur dann störend, wenn sie so bedeutend sind, um zur Benutzung von Gläsern zu zwingen, weil die Gläser falsche Reflexe und andere Störungen mit sich bringen. Ähnlich braucht auch der Musiker keine besondere Schärfe des Gehörs für sehr schwache Reize, z. B. nicht die Fähigkeit, die Worte eines sehr entfernten Redners zu verstehen; es kommt bei ihm mehr auf die Schärfe der Unterscheidung für kleine Verschiedenheiten der Tonhöhe (sowohl in den Grundtönen als auch in den Obertönen) an. Es kann jemand ein sehr scharfes Gehör für ganz schwache Eindrücke haben, und doch dabei des musikalischen Gehörs, d. h. der Unterscheidungsfähigkeit für Tonhöhen in ungewöhnlichem Grade entbehren. Ebenso kann jemand trotz großer Sehschärfe für kleinste Objekte doch eine mangelhafte Unterscheidungsfähigkeit für Farbennuancen besitzen; ja sogar es kann von zwei Personen der eine den andern in der Feinheit des Unterscheidungsvermögens für den Sättigungsgrad einer einfachen Farbe (insbesondere bei sehr schwacher Färbung) übertreffen und doch von dem anderen in der Feinheit des Unterscheidungsvermögens für Mischungsgrade mehrerer Farben übertroffen werden (ersteres soll im Durchschnitt beim männlichen, letzteres beim weiblichen Geschlecht der Fall sein).

Unter Wahrnehmungsfähigkeit im Sinne des Künstlers ist aber noch etwas ganz anderes zu verstehen als Schärfe der Unterscheidungsfähigkeit für ästhetisch wichtige Unterschiede; es ist darunter außerdem noch die Zurückführung der intellektuell verarbeiteten Wahrnehmungen auf den reinen unverfälschten sinnlichen Wahrnehmungsschein zu verstehen. Im Ohrenschein ist eine solche Zurückführung nicht nötig, erstens weil das praktische Bedürfnis bei diesem eine intellektuelle Verarbeitung in geringerem Maße hervorgerufen hat, und zweitens weil die stattgefundene intellektuelle Verarbeitung des Ohrenscheins den Zwecken der Kunst nicht zuwider, sondern förderlich ist. Es ist dies einerseits die Verknüpfung der sprachlichen Lautbilder zu sinngemäßen Gruppen (Worten, Sätzen), jene Verknüpfung, die uns beim Anhören einer nur literarisch betriebenen und mangelhaft bekannten Fremdsprache so viel Schwierigkeiten bereitet, und in der Sprachmimik der Rezitation und des Gesanges festgehalten werden muß, und andererseits die Verknüpfung der Grundtöne und Obertöne, welche derselben Tonquelle entspringen, zu einheitlichen Klangbildern (Violinklang, Flötenklang usw.), die auch dann als Einheiten festgehalten werden, wenn sie mit ihren Bestandteilen einander kreuzen. Auch diese Klangbilder zu konservieren, liegt im Interesse der Kunst, weil nur vermittels

Digitized by Google

ihrer die Stimmführung in den gegeneinander und durcheinander wogenden Tonmassen erkannt und verfolgt werden kann; dies wäre unmöglich, wenn wir in jedem Augenblick alle gleichzeitig erklingenden Obertöne und Grundtöne von gleicher Höhe ohne Rücksicht auf ihre Entstehungsursache zu Einheiten verknüpfen und die Summe dieser simultan erklingenden Einheiten einander gegenüberstellen wollten.

Im reinen Formenschein ist ebenfalls die Zurückführung der intellektuellen Verarbeitung des Wahrnehmungsscheins auf den reinen Wahrnehmungsschein nicht nur unnötig, sondern sie wäre geradezu störend, weil ja der reine Formenschein nur dadurch gewonnen wird, daß man von dem ihn übermittelnden Wahrnehmungsschein als solchen abstrahiert; diese Abstraktion wird aber erleichtert, wenn man sich nicht an den reinen Wahrnehmungsschein (d. h. Augenschein oder Tastschein) hält, sondern an dasjenige, was die unter dem Einfluß des praktischen Bedürfnisses erfolgte intellektuelle Verarbeitung für das Bewußtsein aus demselben gemacht hat. Wenn ich eine Statue als plastisches Kunstwerk durch den Gesichtssinn auffasse, so dienen mir die perspektivischen Verkürzungen ihrer Formen und Glieder und die Licht- und Schattenverteilung ihrer Flächen nur als ein zu überwindendes Hilfsmittel, um zu der Anschauung der reinen Gesamtform der Statue zu gelangen; wenn also jemand sich noch niemals dessen bewußt geworden ist, daß eine weiße Statue dem Augenschein auch schwarze Stellen darbietet, sondern sich einbildet, alle Flächen und Stellen gleichmäßig weiß zu sehen, so hindert ihn dies nicht nur nicht an der plastischen Auffassung, sondern erleichtert ihm dieselbe, insofern seine intellektuelle Verarbeitung des Augenscheins unter dem Einfluß des praktischen Bedürfnisses dieselbe Richtung eingeschlagen hat, die sie auch zur ästhetischen Gewinnung des reinen Formenscheins einschlagen muß.

Das praktische Sehen fühlt sich von den Mitteln der Perspektive und Modellierung im subjektiven Wahrnehmungsschein, sofern es dieselben überhaupt noch bemerkt, lediglich gestört, und richtet sich unmittelbar auf die Erfassung der Tiefendimension in den Dingen; das Kind glaubt es durchaus nicht, wenn man ihm sagt, daß es denselben Menschen in doppelter Entfernung nur halb so groß sehe, sondern meint ihn ebenso groß zu sehen, weil es weiß, daß er durch den Ortswechsel seine wirkliche Größe nicht verändert hat. Infolgedessen sind auch alle primitiven Versuche kindlicher Völker bemüht, die Dinge so abzubilden, wie der Verstand sie auffaßt (d. h. mit Umrissen von abstrakter Schärfe, ohne Perspektive und Schattierung), nicht so, wie das Auge sie sieht, und es gehört erst künstlerische Bildung dazu, den Prozeß der Verstandesbearbeitung so weit zurückzuschrauben, daß der reine Augenschein als solcher erkannt und festgehalten wird. Denselben Prozeß der Wiederaufdröselung des Verstandesgewebes und der Rückkehr zum reinen Augenschein, den die Kunstgeschichte in den früheren Stadien der Versuche der Malerei zurückgelegt hat, muß auch heute noch jeder einzelne durchmachen, der Zeichner oder Maler werden will; denn jeder hat als Kind seinen Augenschein nach Maßgabe des praktischen Bedürfnisses intellektuell verarbeitet und muß aus den ihm geläufig gewordenen Anschauungen den intellektuellen Bestandteil zum Teil wieder aus-

Digitized by Google

scheiden lernen. Nur so gelangt er dazu, auf seinem Bilde etwas zu fixieren, woran die intellektuelle Tätigkeit des Beschauers sich in demselben Sinne wie an der Wahrnehmung der Wirklichkeit von neuem entfalten kann, während die Nachahmungsversuche auf früherer Stufe vielmehr konventionelle Schematismen als treue Abbildungen der Wirklichkeit liefern. Diese Ausbildung der Abstraktionsfähigkeit von den intellektuellen Bestandteilen der Gesichtsanschauung ist es vor allen Dingen, was der Zeichenlehrer unter „sehen lernen" versteht und vom Schüler verlangen muß; in diesem „wieder sehen lernen" liegt der hauptsächliche ästhetische Bildungswert des Zeichen- und Malunterrichts für alle, auch solche, die nicht Künstler werden wollen. Denn erst solches „wieder sehen gelernt haben" befähigt dazu, den malerischen Schein richtig zu beurteilen. Wenn man immer wieder von malerisch ungebildeten Gebildeten, insbesondere an den Porträts ihrer Bekannten, Ausstellungen über zu dunkle Schatten u. dgl. machen hört, so liegt das nur daran, weil sie nicht sehen gelernt haben und statt des Augenscheins vom Porträtmaler ihren intellektuellen Schematismus fixiert zu sehen erwarten.

Eine ähnliche Schwierigkeit wie die Form und Lichtstärke bei der Perspektive und Modellierung bringt die Farbe durch ihre Veränderungen im Glanzlicht, Schatten und Halbschatten mit sich. Das praktische Bedürfnis kümmert sich nur um die Beschaffenheit der Farbe, wie sie bei voller Beleuchtung ohne Glanzreflexe sich darstellt, und glaubt auch unter allen anderen Beleuchtungsverhältnissen diese abstrakte Farbe zu sehen, anstatt der mannigfach gebrochenen und gemischten Farbentöne, welche der Augenschein zeigt; auch hier muß von der unwillkürlichen Verstandeskorrektur des sinnlichen Eindrucks gewaltsam abstrahiert und auf den reinen Sinnenschein zurückgegangen werden, auch hier muß man gelernt haben zu vergessen, was man weiß, um zu erkennen, was man sieht. Während die Photographie uns gegenwärtig für die Weichheit der Konturen, für die Perspektive und die Modellierung als Lehrmeister bei diesem intellektuellen Rückbildungsprozeß dienen kann, läßt sie uns beim Sehenlernen der Farben im Stich, und das Wahrnehmen bleibt auch jetzt noch wesentlich auf sich selbst angewiesen, wie früher auf jenen anderen Gebieten auch.

Jeder einzelne kommt mit dem Prozeß der Wiederaufdröselung des Verstandesgewebes nur unvollkommen zustande, und sein Sehen bleibt immer mit einem Rest von intellektuellen Vorurteilen behaftet. Die Kunstgeschichte selbst kommt mit dem Wiedersehenlernen der Menschheit niemals zu Rande, wenn sie auch immer weiter darin fortschreitet. Ihr Fortschreiten in dieser Hinsicht ist, wie alle Entwickelung, keine stetige, sondern eine mehr stoßweise, durch Stillstände und Rückfälle unterbrochene. Eine gewisse Art zu sehen wird bei Individuen wie bei ganzen Schulen zur erstarrten Manier, indem auf Fortschritt in dieser Hinsicht verzichtet wird und man sich mit der vom Meister in seinen Kunstwerken überlieferten Art und Weise zu sehen begnügt. Gegen die so entstehende Manier reagiert dann endlich ein neuer Meister oder eine neue Schule oder Kunstrichtung, welche ihre unmittelbaren Wahrnehmungseindrücke mit der traditionellen Art, zu sehen, vergleicht und die ersteren als Korrektiv der letzteren verwertet. Solcher

Digitized by Google

Fortschritt im Sehenlernen drapiert sich dann oft mit der Fahne des Naturalismus oder des Realismus im Sinne der Forderung einer realistischen Wahrheit. Das sind aber viel zu hochtrabende Namen für die einfache Forderung, beim reinen Augenschein stehenzubleiben und denselben von allen Verfälschungen und Fortbildungen durch intellektuelle Zutaten zu reinigen; diese Forderung steht noch innerhalb des reinen Phänomenalismus, und sie wird erst dann zum Naturalismus im Sinne eines Kunstprinzips, wenn sie das, was elementarste Vorbedingung aller Kunsttätigkeit ist, für die ganze Kunst ausgibt.

b) Das Gedächtnis

So unentbehrlich wie die Wahrnehmungsfähigkeit in dem näher erörterten Sinne für die unmittelbare künstlerische Nachahmung und alle folgenden Stufen der Kunsttätigkeit ist, so wichtig ist ein gutes Gedächtnis des Wahrgenommenen für die Kombination, Idealisierung und Gestaltung. Alle drei setzen voraus, daß man Schönes in sich aufgenommen und im Gedächtnis so gut aufbewahrt hat, daß es ganz unwillkürlich wieder auftaucht, wo es beim Produzieren Verwendung finden kann. Dabei ist durchaus nicht gesagt, daß das aus dem Gedächtnis Auftauchende auch als Erinnerung gewußt werden müsse; im Gegenteil kann der Künstler sich über die Herkunft im unklaren sein, das Auftauchende gutgläubig und reflexionslos für originalen Einfall halten, ja sogar trotz alles Besinnens dessen Herkunft aus dem Gedächtnis bestimmt bestreiten. Eine solche Unklarheit über die Herkunft entspringt dann aber eben aus einer Unvollkommenheit des Gedächtnisses; denn ein in jeder Hinsicht schlagfertiges Gedächtnis stellt das Verwendbare nicht nur im rechten Augenblick bereit, sondern auch sofort mit dem Bewußtsein bereit, daß es die Erinnerung eines früher Wahrgenommenen ist, so zwar, daß man die näheren Umstände dieser früheren Wahrnehmung ebenfalls sicher mit ins Bewußtsein zurückrufen kann, wenn man es will. Die Unvollkommenheit, Schwäche und Halbheit des Gedächtnisses ist es zu allermeist, die das Produzieren des Dilettanten von dem des Künstlers unterscheidet, indem der erstere kombinierte Reminiszenzen gutgläubig als originelle Produktion darbietet, welche der letztere sofort als solche erkannt haben würde.

Wie die Wahrnehmungsfähigkeit, so setzt auch das Gedächtnis einerseits eine gewisse natürliche Anlage und andererseits eine Ausbildung derselben durch Übung voraus. Jeder Psycholog und Pädagog weiß, welcher Steigerung das Gedächtnis durch Übung fähig ist, und daß diese Steigerung auf einem Gebiete nicht unmittelbar in gleichem Maße auch den übrigen Gebieten zustatten kommt. Der eine spielt auswendig Schach, hat aber kein Gedächtnis für Sprachen; der andere lernt eher das Vokabularium einer neuen Sprache als eine Seite voll mathematischer Formeln auswendig. Ein Mozart war imstande, eine einmal gehörte Kirchenmusik zu Hause mit allen Stimmen zu Papier zu bringen; er hätte aber schwerlich den einfachen Umriß einer Statue im Gedächtnis bewahren können. Ein Maler wird vielleicht ein figurenreiches großes Bild aus der Erinnerung skizzieren können, ohne darum eine einzige Melodie aus einer Opernvorstellung mit nach

Digitized by Google

Hause zu bringen. Der Sprachforscher lernt die zwölfte Fremdsprache weit leichter als die zweite, der Schauspieler die fünfzigste Rolle mit viel geringerer Mühe als die erste; der Klavierschüler memoriert später ein längeres Vortragsstück leichter als zu Anfang einen kurzen Satz. Je länger man sich mit einer bestimmten Kunst beschäftigt, desto mehr wird das Gedächtnis gerade für dieses Gebiet verstärkt und zu immer größeren Leistungen befähigt.

Am entbehrlichsten ist das Gedächtnis für die vervielfältigenden Zweige der bildenden Kunst und demnächst für die reproduktive Musik mit Ausnahme des Bühnengesangs und Virtuosentums. Je handwerksmäßiger eine Kunstübung, je mehr sie an die Vorschrift gebunden ist, und je strenger jede Abweichung von derselben verpönt ist, desto entbehrlicher ist das Gedächtnis; so sogar ein zu gutes Gedächtnis kann für solche handwerksmäßige Kunstübung geradezu eine Gefahr werden, indem es zu Freiheiten verleitet, die nicht gestattet sind. Für das Ensemble eines Orchesters z. B. wird niemand die Notenvorlagen beseitigen wollen, und ein zu gutes Gedächtnis, welches den Musiker verleitet, die Noten unbeachtet zu lassen, wird ihn mit Recht dem Kapellmeister verdächtig machen, weil früher oder später daraus doch einmal eine Störung des Ensembles entspringen muß.

Einen gewissen Mangel an Gedächtnis kann der Künstler überwinden, der Maler, indem er bei der Kombination möglichst viel zusammengesuchte Modelle benutzt und den photographischen Apparat zu Hilfe nimmt, der Maler, Dichter und Komponist, indem er jederzeit sofort als Skizze fixiert, was ihm an Konzeptionen auftaucht und alle Stadien der inneren Durchführung fixierend verfolgt. Aber solche technische Behelfe machen das Produzieren äußerst schwerfällig und mühsam, und berauben es derjenigen Leichtigkeit und Freiheit, ohne welche der Künstler am Erdboden kleben bleibt. Alle schnell produzierenden Künstler haben von solchen Hilfsmitteln einen sehr bescheidenen Gebrauch gemacht und sich für die innere Durchführung möglichst lange auf ihr Gedächtnis verlassen; die größten Genies hatten manchmal geradezu einen Widerwillen gegen das Fixieren des innerlich Durchgeführten, der nur durch äußere Motive überwunden werden konnte (Mozart). Hiermit hängt es zusammen, daß die größten Künstler aller Zeiten zugleich auch die produktivsten waren, weil sie am wenigsten technischer Behelfe zur Unterstützung des Gedächtnisses bei der inneren Durchführung bedurften und darum gleichsam spielend schaffen konnten.

c) Der Beobachtungssinn

So wertvoll nun auch das Gedächtnis an und für sich für die Sicherung der inneren Durchführung ohne äußere Fixierung ist, so hängt doch sein Wert für die Kombination und Idealisierung wesentlich davon ab, womit es erfüllt ist. Einem Sträfling in der Isolierzelle wird das beste Gedächtnis wenig helfen, weil er nichts hat, worauf er es anwenden könnte. Ein Maler, der die Galerien aller Länder gesehen, ein Landschafter, der alle Erdteile bereist hat, ein Dichter, der in den Geschichtsquellen wohl bewandert ist und in allen Gesellschaftsschichten verschiedener Länder verkehrt hat, sie alle verfügen über einen ganz anderen Reichtum von Eindrücken als

Digitized by Google

minder begünstigte Konkurrenten von gleich guten Gedächtnisfähigkeiten. Stoff, auf den man das Gedächtnis anwenden kann, bietet nur die Erfahrung, teils die unmittelbare, teils die mittelbare (d. h. durch Berichte und Wiedergaben Dritter vermittelte); Erfahrungsreichtum ist es, der das Gedächtnis bereichert. Erfahrungen zu sammeln, dazu gehört Gelegenheit, sei es, daß dieselbe sich von selbst darbietet, sei es, daß man bestrebt und imstande ist, dieselbe aufzusuchen. Dem Glückspilz fallen die Erfahrungen in den Schoß; der Strebsame sucht durch eifriges Aufsuchen und Herbeiführen von Gelegenheiten den Schatz seiner Erfahrungen über das ihm vom Zufall gewährte Maß hinaus zu vermehren; dem Pechvogel versagt das Schicksal die Möglichkeit, die erforderlichen Gelegenheiten aufzusuchen, auch wenn er es noch so gern möchte.

Es ist aber nicht genug an der Gelegenheit, man muß auch durch Beobachtung und Einprägung aus ihr Nutzen ziehen. Das Tier sieht von allem, was es umgibt, nur das wenige, was in seinen Interessenkreis fällt; der rein praktische Mensch hat zwar einen weiteren Interessenkreis als das Tier, stimmt aber darin mit ihm überein, daß er von allem außerhalb desselben Belegenen wenig bemerkt und nichts behält. Der ästhetisch veranlagte Mensch hingegen beachtet von dem in sein Wahrnehmungsbereich Fallenden auch dasjenige, was ihn zwar praktisch nichts angeht, aber ästhetisch anspricht. Es tritt also hier bereits eine durch den rezeptiven ästhetischen Geschmack bedingte Auswahl der Wahrnehmungsobjekte für die Beobachtung ein. Aber auch bei gleichem Grade von ästhetischem Geschmack ist doch schon der Beobachtungssinn an und für sich bei verschiedenen Menschen verschieden. Der eine unter mehreren Hausgenossen sieht, wo man dies oder jenes hingelegt, oder was man fortgenommen hat, und weiß, befragt, darüber Auskunft zu geben, während alle anderen, die dasselbe gesehen haben müssen, doch nichts bemerkt und behalten haben. Wer keinen Beobachtungssinn hat, an dem gehen die besten und mannigfaltigsten Gelegenheiten zur Einsammlung von Erfahrungen spurlos vorüber, während ein mit Beobachtungssinn Begabter auch die unscheinbarsten Gelegenheiten benutzt, um den Kreis seiner Erfahrungen zu erweitern.

Es geht dabei mit der ästhetischen Erfahrung ähnlich wie mit der theoretischen: der eine sucht sein ganzes Leben auf das eifrigste nach Erfahrungen und sammelt und sammelt, bis er stirbt, ohne wie ein Geizhals von seinem Schatz irgendwelchen Gebrauch zu machen; der andere bemüht sich anscheinend gar nicht um Erfahrungen, weil mit dem ganz Alltäglichen deren ohnehin schon viel mehr auf ihn einstürmen, als er braucht. Der eine steht unbehilflich vor seinem zusammengescharrten Reichtum, dem anderen genügt ein Minimum von Erfahrung zu den köstlichsten Produktionen, weil er mit dem Blicke des Künstlers sieht, weil er hineingreift ins volle Menschenleben und wo er's packt, interessant zu machen versteht. Das beweist aber nicht, daß er die Erfahrung nicht braucht, sondern nur, daß ein genügendes Quantum von Erfahrungsgelegenheit den normalen Menschen umgibt, wenn er nur künstlerisch zu sehen und zu beobachten versteht. Dabei braucht er nicht einmal die ausdrückliche Absicht zu haben, beobachten zu wollen; sondern weil ihm Beobachtungssinn gegeben ist, beobachtet er ganz

Digitized by Google

unwillkürlich, und weil er rezeptiven Geschmack hat, richtet sein Interesse sich unwillkürlich auf das ästhetisch Anziehende, das sich ebenso unwillkürlich seinem Gedächtnis einprägt. Während der Forscher oder Denker unwillkürlich abstrahiert, klassifiziert, Begriffe bildet, ursächliche Zusammenhänge auffaßt, Gründe erschließt, und das Beobachtete schon in dieser verarbeiteten Gestalt dem Gedächtnisschatz einverleibt, bleibt der Künstler beim ästhetischen Schein stehen, hebt aber aus der Fülle des Gebotenen die konkret individuellen, charakteristisch schönen Einzelerscheinungen als bleibenden Gewinn heraus.

Dieser Gegensatz tritt namentlich hervor bei der inneren Beobachtung, sowohl der direkten Selbstbeobachtung, als auch dem indirekten Erschließen der Seelenzustände und Gemütsbewegungen Dritter aus ihren Äußerungen; hier geht der Denker von der Erscheinung möglichst tief auf den geistigen Grund und Gehalt zurück, während der Künstler den konkreten Schein festhält, der als solcher natürlich einen möglichst tiefen geistigen Gehalt einschließen muß. Gerade hier steckt ein empirischer Faktor, der nicht ganz zu beseitigen ist, nämlich die Art und Weise, wie bestimmte Seelenzustände und Gemütsbewegungen sich kundgeben. Wenn auch ein gut Teil der Verkettung des inneren Gehalts und der äußeren Erscheinung a priori bestimmt und deshalb auch a priori verständlich ist, so ist doch auch ein anderer nicht kleiner Teil mehr oder minder konventionell modifiziert oder ganz und gar konventionell determiniert, und dieser Teil muß deshalb empirisch erlernt werden. In der Poesie gehört hierher die rein konventionelle Bedeutung der gesprochenen Worte, in denen ein Affekt sich ausdrückt, in der Mimik die konventionellen Züge der Gebärdenmimik (z. B. Kopfnicken und Kopfschütteln) und der Sprachmimik (z. B. Änderung der Bedeutung eines Wortes durch Änderung des Tonfalls im Chinesischen). Diese Bestandteile der Verbindung von Inhalt und Ausdruck müssen schlechterdings erfahren und durch Erfahrung erlernt werden, weil sie durch keine noch so geniale Intuition a priori zu produzieren sind. Je feiner und schärfer der Beobachtungssinn ist, desto kleinere Züge dieser empirischen Art wird er festhalten, und man begreift daraus, warum gerade vorzugsweise die Mimik ihren Namen von der Nachahmung hat, wenn sie auch weit entfernt ist, in derselben aufzugehen.

Daß der Maler, Mimiker und Dichter Beobachtungssinn besitzen müssen, um als Künstler etwas zu leisten, wird jeder gern zugeben; eher könnte man schon beim Musiker daran Zweifel hegen. Zwar daß der Musiker seine Gattung des ästhetischen Scheins und die in derselben entwickelten Kunstformen um so sicherer beherrschen wird, je genauer er mit der Geschichte seiner Kunst vertraut ist, wird keinem Einspruch begegnen; aber daß er auch Erfahrungen in Welt und Leben braucht, um ein rechter Künstler zu werden, mag zunächst paradox erscheinen. Indessen braucht man nur daran zu erinnern, daß der Musiker in den von ihm beherrschten Tonformen doch einen seelischen Gehalt, Stimmungen, Gefühle, Affekte, Gemütsbewegungen, Leidenschaften und ihren gesetzmäßigen Verlauf, zur Darstellung bringen soll, um begreiflich zu machen, daß er doch auch dasjenige kennen muß, was er darstellen soll. Es ist klar, daß der Musiker dabei ebenso wie der Lyriker

Digitized by Google

und Landschaftsmaler zunächst auf die durch Selbstbeobachtung gewonnenen inneren Erfahrungen angewiesen ist; es gehört aber auch dazu Beobachtungssinn, um den Verlauf der eigenen Gemütsbewegungen zu bemerken und mit dem Gedächtnis festzuhalten. Ja sogar es gehört eine ganz besondere Anlage dazu, weil diese innere Selbstbeobachtung fast nur gelingt, wenn sie unwillkürlich ausgeübt wird; denn während die absichtliche Beobachtung den Verlauf äußerer Wahrnehmungen ungestört läßt, stört sie sofort den Verlauf der inneren Gemütsbewegungen bis zur Zerstörung.

Aber diese Selbstbeobachtung ist so weit entfernt, für den Bedarf des Musikers auszureichen; das wäre sie nur dann, wenn er von vornherein darauf verzichten wollte, irgendwelche andere Gefühle auszudrücken, als diejenigen, welche seinem werten Ich angehört haben, oder doch als seinem Charakter und seiner Lebenslage entsprechende angehören könnten. Nun tritt aber schon der Lyriker aus der beschränkten Person des Dichters hinaus, indem er sich in das Fühlen und Sinnen der verschiedensten Altersstufen, Geschlechter, Stände, Charaktere und Lebenslagen versetzt und die ihnen gemäßen Töne anzuschlagen versucht, wobei es gleichgültig ist, ob er grammatikalisch in der dritten Person redet, oder die erste Person vermittels der Selbstversetzung festhält. Für den Musiker fällt der äußerliche Unterschied von erster und dritter Person hinweg, aber die Notwendigkeit, alle Gefühlsweisen zu verstehen, ist für ihn fast noch dringender. Er hat ebenso die Gefühle des Helden wie des Kindes, der Mutter, wie der Gattin und Braut zu schildern, ja er muß sogar gleich dem Landschaftsmaler über das Reich der Menschenherzen hinübergreifen und dem geheimnisvollen Leben und Weben der Natur in Tönen eine Sprache verleihen. Zu alledem bedarf es der Erfahrung, weil alle diese gesetzmäßigen Gefühlsabläufe an empirische Bedingungen geknüpft sind, die man irgendwo und irgendwann kennengelernt haben muß, um mit ihnen rechnen zu können.

Der Musiker, der nie einen Einblick in ein Mädchenherz gewonnen hat, wird sich statt direkter Erfahrung mit der indirekten begnügen müssen, die er aus Dichtern schöpfen kann; aber irgendwelche Erfahrung in dieser Hinsicht wird er schlechterdings nicht entbehren können, wenn anders er nicht entweder auf die Darstellung des weiblichen Gefühlslebens in Tönen verzichten oder uns ein Zerrbild seiner Einbildung statt der idealistischen Wahrheit darbieten will. Das nämliche gilt für bestimmte Gebiete des Gefühlslebens, z. B. das Naturgefühl, die erst durch den Verkehr mit den realen Objekten als reale Gefühle geweckt und erfahren werden müssen, bevor sie als ästhetische Scheingefühle im ästhetischen Schein widergespiegelt werden können. Was der Urwald, oder der Schilfteich, oder die Lotosblume fühlt, kann der Künstler nur aus sich selber schöpfen; aber er wird zu dieser Selbstversetzung der Phantasie in das Natur- und Pflanzenleben unfähig sein, wenn er nicht überhaupt erst durch Hingabe an die Natur das Naturgefühl in sich selber geweckt hat. Ist ihm das einmal aufgegangen, dann kann er freilich die Lotosblumengefühle schildern, auch ohne je eine solche gesehen zu haben, indem er sich vorstellt, wie er auf solches Naturobjekt, das ihm aus Beschreibungen bekannt ist, mit seinem Naturgefühl eventuell reagieren würde.

Digitized by Google

d) Der rezeptive Geschmack

Aus solchen Beispielen ist bereits zu erkennen, daß der Wert des Erfahrungsschatzes, den der Künstler im Gedächtnis trägt, weit hinausreicht über dessen unmittelbare Verwendbarkeit im Sinne der Kombination, und als eine Summe befruchtender Keime auf die Phantasie wirkt. Je mehr man erfahren hat, mit desto mehr Sicherheit vermag man das Nichterfahrene aus seinen Bedingungen in der Vorstellung zu konstruieren, denn desto ähnlicher wird der nichterfahrene Einzelfall in seinen einzelnen Bestandteilen anderen erfahrenen Einzelfällen sein, desto sicherer wird der Analogieschluß wirken und desto zuverlässiger wird die Einschaltung oder Interpolation des nichterfahrenen Falles zwischen erfahrene Fälle eintreten können. Je mehr man erfahren hat, desto näher tritt man auch dem intuitiven Erfassen der in den Erscheinungen wirksamen Formbildungsgesetze, und desto eher ist man imstande, aus der intuitiven Kenntnis dieser Formbildungsgesetze heraus einen nicht erfahrenen Einzelfall zu konstruieren selbst dann, wenn er nicht durch Interpolation zu bestimmen ist, sondern jenseits des äußersten erfahrenen Falles liegt. Die unmittelbare Verwendbarkeit des Erfahrungsreichtums ist in ihrem Werte nicht zu unterschätzen, weil die idealisierende Kombination als Lückenbüßer der schöpferischen Gestaltung bei der inneren Durchführung auch für das größte Genie unentbehrlich ist; aber viel größer ist doch ihr indirekter Wert als Befruchtungsmittel der Phantasie. Wie es von dem Boden abhängt, ob er reiche oder dürftige Ernten trägt, aber von der Aussaat, welcherlei Frucht er trägt, so hängt es auch von der Phantasie ab, ob der Künstler durch seinen Erfahrungsschatz zu reicher oder magerer Produktivität angeregt wird, aber von der Beschaffenheit des im Gedächtnis niedergelegten, die Phantasie befruchtenden Schatzes, welcher Art die Früchte seiner Produktivität sein werden.

Wer das Widrige und Gemeine, das Rohe und Ungeschlachte, das sinnlich Erregende und stofflich Reizende, das Trostlose und Quälende, das Grausame und Gräßliche, das Ekelhafte, Schmutzige und Scheußliche mit Vorliebe beobachtet und seinem Gedächtnis einprägt, dessen Phantasie wird auch ebensolche Früchte tragen, wenn sie produzierend in Tätigkeit tritt. Wer hingegen mit Vorliebe das Edle und Hohe, Reine und Große, Erhabene und Würdige, Anmutige und Rührende in sich aufnimmt, dessen Phantasie schöpft auch andere Anregungen aus den Hilfsquellen seines Gedächtnisses und wird demgemäß andere Produkte zutage fördern, wenn sie in Aktion tritt. Welcher Art aber das mit Vorliebe Beobachtete ist, hängt, wie schon bemerkt, weit mehr von dem rezeptiven Geschmack des Individuums als von den Gelegenheiten zur Beobachtung ab. Hiermit ist die große Bedeutung des rezeptiven Geschmacks für den Künstler dargelegt, insofern dieselbe vor allem Produzieren und unabhängig von aller Absicht künftiger Produktion das ganze Leben des Künstlers umspannt; zum zweiten Male tritt der rezeptive Geschmack dann in Funktion beim Produzieren selbst, insofern er das von der Konzeption, der Hilfskonzeption, oder der Kombination Dargebotene billigt oder verwirft, oder unter mehreren zur Auswahl gebotenen seine Entscheidung trifft. Diese zweite Funktion des

Digitized by Google

rezeptiven Geschmacks hat ihre Wichtigkeit nicht so sehr gegenüber der echten Konzeption als der Kombination; da aber Konzeption und Kombination ineinander greifen und durch kein sicheres subjektives Merkmal voneinander zu unterscheiden sind, so muß die Tätigkeit des Geschmacks sich auch auf die vermeintlichen Konzeptionen (und Hilfskonzeptionen) erstrecken. Billigt sie das Aufgetauchte, so ist zwar noch nicht darüber entschieden, ob es als Konzeption oder als idealisierende Kombination aufgetaucht sei; billigt sie es aber nicht, und zwar nicht bloß nicht für die besondere mit dem bestimmten Kunstwerk verfolgte Absicht, sondern überhaupt nicht, hält sie mit anderen Worten die Konzeption nicht bloß für den vorliegenden Zweck, sondern überhaupt zur Ausführung für ungeeignet, dann ist es sicher keine Konzeption im eigentlichen Sinne, sondern eine bloße Kombination.

Die echte Konzeption freilich ergreift den Künstler mit solcher Begeisterung und zwingt ihn mit solcher Gewalt zur Ausführung, daß alle Kritik des rezeptiven Geschmacks verstummen muß, oder vielmehr gar nicht zu Worte kommt; ihre Ausführung kann höchstens vertagt, d. h. hinter äußerlich dringlichere Arbeiten zurückgestellt werden, wobei dann freilich manchmal der erste Enthusiasmus so verraucht, daß die Ausführung schließlich doch unterbleibt. Je weniger zwingend aber die Konzeption in das Bewußtsein des Künstlers hineintritt, desto begründeter wird der Zweifel an ihrer Echtheit, und je schwieriger diese Frage zu lösen ist, desto wertvoller muß ein Maßstab sein, der praktisch ausreicht zu der Entscheidung, ob die vermeintliche Konzeption die Durchführung und Ausführung verdient oder nicht. Je mehr aber die idealisierende Kombination die Lücken und Mängel der Konzeption ergänzen oder schließlich ganz an Stelle der mangelnden Konzeption eintreten muß, desto wichtiger wird für den Künstler die sichtende, billigende und verwerfende Funktion seines rezeptiven Geschmacks. Sie schützt ihn vor allen Abirrungen und Sonderbarkeiten, sie bewahrt ihn aber auch davor, Zeit und Mühe auf die Durchführung und Ausführung des Unbedeutenden und Trivialen zu verschwenden. Das mäßige Talent, das mit solchem Geschmack versehen ist, wird zwar viele Versuche fallen lassen und noch bei der Ausführung viel experimentieren und ändern, aber es wird doch nur reife Kunstwerke, die vor den Ansprüchen eines geläuterten Geschmacks standhalten, zutage fördern; das größte Talent von ungewöhnlicher produktiver Leichtigkeit hingegen wird unter der Masse seiner Erzeugnisse neben den gelungensten Würfen auch einen nicht unbedeutenden Prozentsatz schwacher und dürftiger Leistungen an die Öffentlichkeit bringen, deren Entstehen in schwachen Stunden man wohl begreift, über deren Ausführung und Herausgabe man sich aber billig wundert.

e) Die Phantasie

Alle bisher besprochenen Bestandteile der künstlerischen Anlage: Wahrnehmungsfähigkeit, Gedächtnis, Beobachtungssinn und rezeptiver Geschmack, sind zwar wichtige und bis zu einem gewissen Grade unentbehrliche Bedingungen für das Zustandekommen selbst von Kunstwerken höchsten Ranges, aber sie sind für sich allein doch noch nicht imstande, die künstlerische Anlage zu erschöpfen oder die Entstehung eines Kunstwerks zu erklären. Nur

Digitized by Google

so viel kann man sagen, daß sie um so mehr die ganze künstlerische Anlage zu erschöpfen scheinen, auf je tieferer Stufe dieselbe steht. Ihr Komplex nimmt also an relativem Gewicht in dem Ganzen der künstlerischen Anlage zu, je mehr man vom eigentlichen Künstler zum Routinier, Virtuosen, Dilettanten und handwerksmäßigen Reproduzenten hinuntersteigt. Solange aber in allen diesen noch irgendein Funke von Künstlerschaft steckt, so lange ist auch die Erschöpfung ihrer künstlerischen Anlage durch jenen Komplex ein bloßer Schein, der darauf beruht, daß das bloße Kombinieren und technische Können sich in den Vordergrund drängt und die durch sie hindurchwirkende Phantasie verdeckt. Aber erst mit der Betrachtung der Phantasie treten wir aus den Vorhallen des Künstlertums in dessen Tempel ein. Wie die bisher erörterten Bestandteile der künstlerischen Anlage den drei Vorstufen der Kunsttätigkeit, so entspricht die Phantasie der Hauptstufe der schöpferischen Gestaltung. So gewiß man die schöpferische Gestaltung selbst bei der bloßen Reproduktion eines Kunstwerkes, z. B. dem Vortrag eines Klavierspielers oder der Wiedergabe eines Kupferstechers nicht missen mag, so gewiß ist auch die Mitwirkung der Phantasie bei jeder Art von Kunsttätigkeit, welche diesen Namen verdienen soll, unentbehrlich. Der Komplex der bisher erörterten Bestandteile der künstlerischen Anlage genügt wohl dazu, sich künstlerische Technik zu erwerben, aber nicht dazu, die erworbene Technik in wahrhaft kunstgemäßer Weise anzuwenden.

α) Die Einbildungskraft des Traumbewußtseins

Die Phantasie ist nicht eine Funktion des wachen Bewußtseins, wenn auch ihre Produkte mehr oder weniger ins wache Bewußtsein hineinscheinen, und Funktionen des wachen Bewußtseins selbst wieder als Faktoren in diese Produkte eingehen müssen. Ein anderer Faktor der Phantasietätigkeit aber gehört zu der Sphäre des relativ Unbewußten, welches aus anderem Gesichtspunkt auch wiederum ein relativ Bewußtes ist. Das Bewußtsein anderer Art, das diesem relativ unbewußten Faktor der Phantasie anhaftet, ist im Gegensatz zu dem normalen wachen Bewußtsein als abnormes oder Traumbewußtsein zu bezeichnen; seine relative Unbewußtheit für das wache Bewußtsein ist physiologisch daraus zu erklären, daß es andere Hirnteile sind, deren Funktion seine körperliche Grundlage abgeben als bei dem wachen Bewußtsein, und daß die verbindende Leitung zwischen beiden Hirnteilen, wenn auch nicht ganz mangelt, so doch eine unvollkommene und erschwerte ist.

Die Vorstellungen des wachen Bewußtseins sind teils Wahrnehmungen, teils abgeblaßte Erinnerungsbilder von solchen, teils mehr oder minder abstrakte Vorstellungen und Gedanken; alles was in dieser Sphäre nicht Wahrnehmung ist, scheidet sich scharf von der Wahrnehmung ab. Im Traumbewußtsein hingegen tritt der Phantasieschein an Stelle des Wahrnehmungsscheins, und insoweit daneben doch noch Wahrnehmungen ins Bewußtsein treten, bilden sie nicht, wie im wachen Bewußtsein, ein festes, in sich und gegen allen übrigen Bewußtseinsinhalt abgeschlossenes System, sondern fließen mit dem Phantasieschein zusammen und suchen sich, fragmentarisch und sporadisch, wie sie sind, in die einheitliche Totalität des

Digitized by Google

letzteren einzugliedern. Aus dem gewöhnlichen Schlafe ist jedem Leser dieses Traumbewußtsein bekannt, das beim gesunden Menschen in regelmäßiger Weise mit dem wachen Bewußtsein abwechselt und deshalb nicht an sich, sondern nur im Vergleich zu diesem ein abnormer Zustand genannt werden kann. Das Traumbewußtsein spielt aber auch in abnormen physiologischen und psychischen Zuständen, z. B. der Narkose, der Hypnose, dem Somnambulismus und der Geistesstörung eine große Rolle, die erst neuerdings einer exakten Untersuchung gewürdigt ist. In allen Fällen zeigt sich das Merkmal, daß die bewußte Willkür und vernünftige zwecktätige Besonnenheit keine unmittelbare Macht über den Inhalt des Traumbewußtseins hat, sondern daß die Beschaffenheit und die Wandlungen dieses Inhalts nach eigenen Gesetzen, dem Anschein nach launenhaft zufällig, bestimmt sind. Das wache Bewußtsein hat von den Vorgängen des Traumbewußtseins nur zum kleinen Teil eine Erinnerung, wenn auch die Fähigkeit dieser Rückerinnerung künstlich gepflegt und gesteigert werden kann; das Traumbewußtsein dagegen hat eine Erinnerung von den meisten Vorgängen des wahren Bewußtseins, wenn auch die Herrschaft über dieses Traumgedächtnis und die zeitliche Ordnung seines Materials unvollkommen ist.

Diese Tatsachen sind es hauptsächlich, welche zu der Annahme geführt haben, daß dieses Traumbewußtsein durch die Funktion anderer Teile des Nervenzentralorgans bedingt ist, als die bewußte Willkür und die vernünftige zwecktätige Besonnenheit, und da man allgemein annimmt, daß die letzteren an der grauen Rindenschicht der Großhirnhemisphären haften, so liegt die Vermutung nahe, daß das Traumbewußtsein subkortikale Centra zu seinen Trägern hat. Das wache Bewußtsein entbehrt nicht der Funktionen dieser subkortikalen Centra, aber durch die reflexhemmende Tätigkeit der Großhirnrinde bleiben dieselben unter normalen Verhältnissen unter die Schwelle herabgedrückt und werden nur als relativ unbewußtes Material für den Aufbau des wachen Bewußtseinsinhalts verwendet. Das reine Traumbewußtsein entbehrt gänzlich der Funktionen der Großhirnrinde, sei es, daß diese zum Zwecke der Restitution im gesunden Schlafe, sei es, daß sie durch abnorme Zustände zeitweilig suspendiert, d. h. unter die Schwelle gesunken sind; es entbehrt deshalb gänzlich derjenigen psychischen Funktionen, zu deren Vermittelung allein die Großhirnrinde differenziert ist, wie bewußte Willkür und zwecktätige Besonnenheit im Sinne einer Beziehung aller Vorstellungen auf die leitenden Lebenszwecke des wachen Bewußtseins. Darum hat nur das wache Bewußtsein Zurechnungsfähigkeit, das Traumbewußtsein, wenn es zu Traumhandlungen führt, aber nicht.

Nun kommen aber außer diesen beiden Grenzfällen des wachen Bewußtseins und des reinen Traumbewußtseins noch eine Menge Mischzustände oder Übergangsstufen vor, teils wache Bewußtseinszustände, in welchen das Traumbewußtsein mit einzelnen Produkten über die Schwelle tritt, teils Traumbewußtseinszustände, in welche ein Rest von bewußter Willensfunktion oder Besonnenheit hinübergreift, in denen also ein halbes Erwachen eintritt. Das halbe Erwachen im Traum kann entweder zu vollem Erwachen führen oder wieder dem reinen Traumbewußtsein Platz machen, oder auch mit dem letzteren so abwechseln, daß der Traum unter der bestän-

Digitized by Google

digen Leitung eines Willensvorsatzes bleibt; dieser Art sind z. B. die Träume, vor deren Eintritt man sich fest vorgenommen hat, eine bestimmte Lage zu vermeiden oder zu bestimmter Zeit aufzuwachen, oder die Träume der in Traum verfallenen (spiritistischen) Medien, bei denen der Vorsatz maßgebend bleibt, den Zuschauern durch Traumhandlungen bestimmte Leistungen vorzuführen. Das Über-die-Schwelle-Treten des Traumbewußtseins bei vorhandenem wachen Bewußtsein, d. h. der andere Haupttypus jener Mischzustände, kann entweder zum Vorhandensein eines doppelten Bewußtseins führen, wie es in krankhaften Geisteszuständen vorkommt, oder aber, wenn die Einheit des Bewußtseins auf Grund des wachen Bewußtseins gewahrt bleibt und nur das Ergebnis eines Traumprozesses als Inhalt ins wache Bewußtsein aufgenommen wird, so ergibt sich dasjenige, was vom Standpunkt der bisherigen Bewußtseinspsychologie dem Vermögen der Einbildungskraft zugeschrieben wird.

Wenn man sich bemüht, sich irgendeine Wahrnehmung möglichst deutlich zu reproduzieren, so wird man finden, daß diese Erinnerung zunächst etwas ganz Blasses und Abstraktes, gleichsam Schematisches hat, das sich mit den daneben stehenden gleichartigen Wahrnehmungseindrücken des wachen Bewußtseins gar nicht messen kann und weder eine Verwechselung noch eine Eingliederung in den Wahrnehmungsschein zuläßt. Der entgegengesetzte Grenzfall ist die unwillkürlich auftauchende Halluzination, welche vom wachen Bewußtsein zunächst notwendig für Wahrnehmungsschein gehalten und selbst im günstigsten Falle nur durch mittelbare Merkmale oder Schlußfolgerungen von demselben unterschieden werden kann. Die Halluzination, welche sich auf einen oder mehrere Sinne zugleich erstrecken kann, ist eben das plötzliche Über-die-Schwelle-Treten des Traumbewußtseins in seiner ganzen Kraft ohne Aufhebung des wachen Bewußtseins; findet gleichzeitig die letztere statt, so spricht man nicht mehr von einer Halluzination, sondern von einer vorübergehenden Bewußtlosigkeit, die mit Traumbildern verknüpft war. Das Charakteristische der Halluzination ist gerade, daß sie sich dem Wahrnehmungsschein des sonst intakt bleibenden wachen Bewußtseins eingliedert und denselben nur insoweit verändert, als sie mit demselben konkurriert; die Gesichtshalluzination eines Menschen löscht z. B. entweder den Wahrnehmungsschein der von ihr bedeckten Wandstelle samt Tapetenmustern aus, oder wenn sie es nicht tut, erscheint die Gestalt als durchsichtig. Die Energie des partiellen Trauminhalts, der ins wache Bewußtsein hineinscheint, kann nun aber sehr verschieden sein, d. h. zwischen dem blassen und schematischen Vorstellungsbilde des wachen Bewußtseins und der mit Wahrnehmungsschein zu verwechselnden Halluzination findet ein fließender Übergang statt, der alle Grade der sinnlichen Lebhaftigkeit zeigen kann. Sofern es das schematische Vorstellungsbild des wachen Bewußtseins ist, welches das entsprechende Bild des Traumbewußtseins erweckt und über die Schwelle hebt, wird es doch von diesem nicht unterschieden, weil es mit ihm für das Bewußtsein verschmilzt, sondern es scheint nur eine größere sinnliche Lebhaftigkeit anzunehmen; dies ist der Grund, warum die bisherige Psychologie, die sich nur mit dem wachen Bewußtsein beschäftigte, in einem solchen Falle das Auftauchen eines z w e i -

Digitized by Google

ten Bildes aus dem Traumbewußtsein gar nicht bemerken konnte. Physiologisch dürfte der Vorgang so aufzufassen sein, daß die dem blassen Vorstellungsbild entsprechende Funktion der Großhirnrinde, die auch für gewöhnlich wahrscheinlich mit Hilfe einer unter der Schwelle bleibenden Funktion subkortikaler Centra zustande kommt, auf diese Centra so erregend wirkt, daß ihre Funktion der Energie nach gesteigert und über die Schwelle gehoben wird; die sinnliche Lebhaftigkeit der von den niedrigen Zentren vermittelten Bilder dürfte darum so viel größer sein, weil sie den Sinnesnerven näherstehen und den Hauptteil der Sinneseindrücke zur weiteren Verarbeitung für das oberste Zentrum in sich aufnehmen.

Außer der größeren sinnlichen Lebhaftigkeit kommt den Bildern des Traumbewußtseins auch eine größere Einheit und Ganzheit zu; während in den Kombinationsversuchen des wachen Bewußtseins die Glieder mühselig zusammengesucht und die Unzusammengehörigkeit derselben künstlich überkleistert werden muß, schießt im Traumbewußtsein jeder Keim von selbst zu einem organischen Gebilde auf und rundet sich der unwillkürliche Zuwachs zum ersten Ansatz mühelos zur einheitlichen Totalität. Dieser Unterschied ist zum Teil daraus zu erklären, daß das Gedächtnis des wachen Bewußtseins die assoziativen Verknüpfungen der Vorstellungsbestandteile nach abstrakten, theoretischen oder praktischen Merkmalen begünstigt und dadurch die natürliche Assoziation der organischen Verknüpfung der zusammengehörigen Bestandteile gewohnheitsmäßig abstumpft und außer Kraft setzt, während das Traumbewußtsein durch solche künstliche Assoziationen weniger beirrt wird und unwillkürlich an den natürlichen festhält. Diese Erklärung reicht aber bei produktiven Neubildungen, die keine bloßen Gedächtnisreproduktionen sind, doch bei weitem nicht aus, und man muß auf den tieferen Grund zurückgehen, daß die Centra des Traumbewußtseins dem unbewußten organischen Bildungstrieb näher liegen als das Zentrum des wachen Bewußtseins, das immer nur über die Mittel zu den Zwecken seines Wollens reflektiert, aber vor lauter Rezeptivität und Reflexion das Bilden und organische Aufbauen verlernt hat. Daß die mittleren Centra ein Gedächtnis haben, ist ebenso sicher, als daß von sinnlichen Wahrnehmungseindrücken in diesem Gedächtnis viel mehr und viel minutiöseres Detail aufbewahrt ist als im Gedächtnis der Großhirnrinde; der Beweis dafür liegt in der Hyperästhesie des Gedächtnisses, wie sie sich bei suspendierter Großhirnfunktion bisweilen im Traum des gewöhnlichen Schlafes, noch mehr aber im Traumbewußtsein der Somnambulen zeigt. Alle Wahrnehmungseindrücke des wachen Bewußtseins müssen durch diese subkortikalen Centra entweder hindurch oder affizieren dieselben doch mindestens zugleich mit der Großhirnrinde, und hinterlassen in ihnen Gedächtnisspuren, die oft viel feiner und intensiver als die in der Großhirnrinde sind; wenn deshalb das Traumbewußtsein eine Erinnerung von den Vorgängen hat, die auch das wache Bewußtsein erlebt hat, so kann man darum noch nicht behaupten, daß es das letztere umspanne oder über dessen Gedächtnis verfüge, da es vielmehr über sein eigenes Gedächtnis von denselben Wahrnehmungen verfügt. Dieses Gedächtnis des Traumbewußtseins muß natürlich bei dem Bilden und Produzieren von relativ neuem Inhalt ebenso mit in

Digitized by Google

Betracht kommen, wie wir es von dem Gedächtnis überhaupt gesehen haben; aber da es sich hier nicht um ein äußerliches Mosaik von Erinnerungsbruchstücken, sondern um ein organisches Bilden aus einem Gusse handelt, so muß im Traumbewußtsein die suggerierte produktive Tätigkeit weit mehr Herr des Gedächtnisses innerhalb des für den Produktionszweck zur Geltung kommenden Gebietes sein und freier mit demselben schalten können, als im wachen Bewußtsein. Insbesondere wird bei dem Gestaltenbilden des Traumbewußtseins das Korrelationsgesetz der Glieder unwillkürlich weit besser beobachtet, obwohl es an einer abstrakten Kenntnis dieses Gesetzes hier erst recht fehlt.

Das Traumbewußtsein für sich allein ist nicht imstande, etwas zu schaffen, weil ihm die zielbewußte Besonnenheit, die unbeirrbare Stetigkeit des Wollens und die Selbstkritik des jeweilig Geleisteten fehlt. An diesem Mangel scheitern alle Hoffnungen, welche immer wieder von Zeit zu Zeit von Mystikern auf die Förderung des Kulturprozesses durch das somnambule und Traumbewußtsein gesetzt worden sind. Das Traumbewußtsein in seiner Isolierung ist zu völliger Unfruchtbarkeit sowohl in theoretischer und praktischer wie in ästhetischer Hinsicht verurteilt. So wenig bisher jemals eine wissenschaftliche Entdeckung oder Erfindung im Traume gemacht oder ein Kunstwerk im Traume geschaffen worden, so wenig wird es künftig geschehen. Für das theoretische und praktische Gebiet ist selbst aus der Wechselwirkung zwischen Traumbewußtsein und wachem Bewußtsein keine Förderung zu erwarten, weil es hier eben auf klare Gedanken und präzises Wollen, nicht auf sinnliche Lebhaftigkeit der Bilder ankommt. Eine Ausnahme macht hier schon das religiöse Gebiet, das sich, insbesondere auf niederen Stufen des religiösen Bewußtseins, mit Bildern und Symbolen an Stelle der Gedanken begnügen kann. Noch mehr aber tritt die Bedeutung dieser Wechselwirkung hervor auf künstlerischem Gebiet, wo abstrakte Vorstellungen und reflexionsmäßige Gedanken schlechthin ausgeschlossen sind.

β) Die Autosuggestion

Wenn das Hineinscheinen oder Hineinwirken des Traumbewußtseins ins wache Bewußtsein, wie oben bemerkt, als „Einbildungskraft" zu bezeichnen ist, so ist das Hineinwirken des wachen Bewußtseins ins Traumbewußtsein die „Autosuggestion". Beide Seiten der Wechselwirkung sind gleich wichtig und gleich unentbehrlich. Das Hineinwirken des wachen Bewußtseins ins Traumbewußtsein wäre vergebliche Mühe und unfruchtbar für die Kunst, wenn kein Echo aus dem Traumbewußtsein ins wache Bewußtsein zurückschallte, das dann erst der Kritik des besonnenen Geschmacks unterzogen werden kann; das Hineinscheinen des Traumbewußtseins ins wache Bewußtsein wäre ein wüstes Durcheinander und ein ziellosses Zufallsspiel, wenn nicht die Bildungen des Traumbewußtseins durch Einwirkungen des wachen Bewußtseins geregelt und geleitet würden. Ohne solche Leitung durch Autosuggestion kann die Einbildungskraft wohl für kurze Strecken des Bilderablaufs zufällig einen gewissen Sinn und Zusammenhang hervorbringen, im ganzen aber kann sie mit ihrer ungeregelten Bilder-

Digitized by Google

flucht nichts Vernünftiges zustande bringen; denn was den Anstoß zu neuen Assoziationsreihen bei mangelnder Suggestion geben kann, sind nur zufällige, zusammenhanglose Organreize, und wo selbst diese mangeln oder unter die Schwelle sinken, da ist die tabula rasa des völlig bilderlosen Schlafes der leeren Bewußtlosigkeit gegeben. Erst die Einheit von Einbildungskraft und Autosuggestion macht die Phantasie im wahren, engeren Sinne des Wortes aus; erst die Autosuggestion in künstlerischer Richtung macht im Verein mit der Einbildungskraft die spezifisch künstlerische Phantasie aus.

Die Suggestion beruht darauf, daß das Traumbewußtsein wesentlich passiv ist und keine Energie besitzt, einem gegebenen psychischen Anstoß Widerstand zu leisten, sondern ihm blindlings folgt. Die Mittel zur Erteilung eines psychischen Anstoßes können sein: erstens das gesprochene Wort, zweitens eine dem Träumenden mechanisch aufgenötigte Gebärde, und drittens die bloße Vorstellung oder der bestimmte Wille des Suggerierenden (verbale, mimische und mentale Suggestion); im ersten Fall muß die Gehörswahrnehmung sich für die suggerierenden Worte ohne Unterbrechung des Traumzustandes öffnen, im zweiten Falle muß die aufgenötigte Gebärde die mit derselben gewohnheitsmäßig verknüpften Gefühle und Vorstellungsreihen auslösen, im dritten Fall muß eine Vorstellungs- oder Willensübertragung ohne Vermittelung der normalen Sinneswahrnehmung stattfinden. Bei der mimischen Suggestion bedarf es keines Rapports zwischen dem Träumenden und Suggerierenden, weil die Gebärde wirkt, gleichviel wodurch und durch wen sie herbeigeführt ist. Bei der verbalen Suggestion bedarf es bereits eines Rapports, damit der Träumende die Worte hört und ihren Sinn in sein Traumbewußtsein aufnimmt; doch ist es nicht ausgeschlossen, daß der Rapport bei schon bestehendem Schlaf bloß durch vorsichtige Anwendung leiser Rede hergestellt wird (z. B. einem in natürlichem Schlafe Befindlichen gegenüber), und wenn gar die Suggestion zur Erzeugung des hypnotischen Zustandes benutzt worden ist, so ist natürlich der Rapport des Hypnotisierten mit dem Suggerierenden von vornherein gegeben. Am engsten muß der Rapport sein für die Vorstellungs- oder Willensübertragung; dieselbe gelingt am besten zwischen zwei Personen, die sich durch längere Versuchsreihen miteinander in enge psychische Beziehung gesetzt haben, insbesondere, wenn der passive Teil sich daran gewöhnt hat, durch den bloßen Willen des aktiven hypnotisiert zu werden. Am engsten und am unmittelbarsten gegeben ist der Rapport zwischen einem wachen Bewußtsein und einem Traumbewußtsein, die nicht zwei verschiedenen Personen, sondern ein und derselben Person angehören; auch hier wird derselbe durch Übung gestärkt und erreicht dann sein Maximum, wenn die Person sich daran gewöhnt hat, sich durch ihren bloßen Willen selbst in Hypnose zu versetzen. Dieser willkürliche Autosomnambulismus erwächst in der Regel auf dem Boden eines unwillkürlichen oder spontanen Autosomnambulismus (Idiosomnambulismus), kann aber auch ohne solche natürliche Grundlage künstlich erworben werden.

Da die Suggestion die Eigentümlichkeit hat, nicht bloß für den Augenblick, sondern auch für längere Zeiträume ihre Nachwirkung zu entfalten, so

Digitized by Google

kann auch die Autosuggestion den Vorstellungsablauf und die Traumhandlung für eine längere Dauer des Autosomnambulismus in den Grundzügen bestimmen, also auch wirksam sein, ohne daß das wache Bewußtsein neben dem Traumbewußtsein funktioniert; es kann aber auch das wache Bewußtsein und das Traumbewußtsein gleichzeitig über der Schwelle sein und ersteres aus dem Verkehr mit den Anwesenden fortlaufend diejenigen Anregungen schöpfen, aus denen es die Autosuggestionen für das letztere formiert. Beide Fälle haben in dem Autosomnambulismus der (spiritistischen) Medien eine gleich große praktische Bedeutung. Der Zusammenhang kann aber auch noch verwickelter sein, nämlich wenn der Autosomnambule seinem Traumbewußtsein suggeriert, durch Gedankenlesen sich gewisse Bilder aus dem somnambulen Bewußtsein eines Anwesenden zu vergegenwärtigen und diese durch Traumhandlungen zu fixieren; dieser Art sind z. B. die Leistungen von Zeichenmedien, welche im Traume Porträts entwerfen, die dem teuren Verstorbenen des Besuchers ähnlich sehen, oder von „Materialisationsmedien", welche das dem Besucher nur dunkel vorschwebende Bild in sich zur Halluzination verstärken und dann durch Halluzinationsübertragung oder Halluzinationsansteckung in das Bewußtsein des Besuchers zurückprojizieren, so daß dieser den teuren Verstorbenen leibhaftig vor sich zu sehen glaubt. Bei allen diesen und ähnlichen Leistungen ist freilich das suggerierende wache Bewußtsein des Autosomnambulen selbst nicht mehr Herr seiner vollen und klaren Besonnenheit, sondern in Illusionen versenkt, welche er dann die Anwesenden natürlich teilen zu lassen bemüht ist; ob und inwieweit solche abnorme Leistungen ohne solche Illusionen und bei klarem Einblick in die psychologischen Zusammenhänge überhaupt noch psychologisch möglich sind, ist nur durch Erfahrungen und Versuche zu entscheiden, an deren Anstellung bisher noch kaum jemand gedacht hat. Was bei solchen abnormen Leistungen vielleicht nicht möglich ist, das ist es doch bei den normalen Leistungen der künstlerischen Produktion, wie die Erfahrung der Jahrtausende es bestätigt.

Die Autosuggestion des Künstlers besteht in der heißen, brünstigen Sehnsucht zu schaffen, und zwar im Gebiete einer bestimmten Kunst, und innerhalb dieser Kunst wieder nach bestimmten Richtungen, die durch die Individualität des Künstlers und seine bisherigen Erfahrungen und Anregungen bedingt sind. In der Regel wird die Autosuggestion einen noch bestimmteren Inhalt haben, nämlich in dem Wunsche bestehen, ein bestimmtes Subjekt künstlerisch zu gestalten, welches das ästhetische Interesse erregt hat und die Hoffnung erweckt hat, einer künstlerischen Gestaltung besonders fähig und würdig zu sein. Auch dann, wenn die Autosuggestion kein bestimmtes Sujet in Form von Gedanken oder Vorstellungen oder blassen Erinnerungsbildern vorzeichnet, werden doch in der Künstlerseele unter den vielen Eindrücken, die ihr ästhetisches Interesse erregt haben, einer oder einige wenige sein, die ihr vorzugsweise zugesagt haben und deshalb auch dem Gedächtnis tiefer eingeprägt sind; solche Eindrücke werden dann durch die unbestimmte Autosuggestion geweckt und unwillkürlich zum Ausgangspunkt der Gestaltung gemacht, wobei unter mehreren Eindrücken solche den Vorzug erlangen, die unter ähnlichen Stimmungen eingesammelt sind, wie

Digitized by Google

die gegenwärtige ist. Je bestimmter die Autosuggestion, d. h. je zielbewußter der Willensauftrag ist, den das wache Bewußtsein an das Traumbewußtsein erteilt, desto fester, sicherer und klarer wird die zustande kommende Konzeption der künstlerischen Absicht dienen; je unbestimmter und planloser die Autosuggestion ist, desto leichter wird ein zweckloses Spiel der Einbildungskraft die künstlerische Phantasie überwuchern und die Anspannung des Geistes im ganzen unfruchtbar machen. Immerhin bleibt aber auch bei der unbestimmten Autosuggestion die Absicht derselben eine künstlerische, d. h. auf künstlerische Produktion gerichtete, und die Einbildungskraft müht sich ersichtlich auch in solchem Falle etwas künstlerisch Wertvolleres zu bieten als der völlig ungeregelte Traum, wenngleich dies Bestreben in Ermangelung ausreichender Direktive unzulänglich bleiben mag.

Die Sehnsucht des Schaffens nach einer mehr oder minder bestimmten Richtung hin in Verbindung mit dem Zurücktreten des wachen Bewußtseins ist dasjenige, was wir oben als die produktive Stimmung kennengelernt haben; je weiter der Künstler über bloße Kombination hinaus ist, desto mehr ähnelt diese produktive Stimmung der Ekstase, dem Traume, d. h. dem Autosomnambulismus. Aber der Autosomnambulismus macht darum noch keinen Künstler, wenn nicht die künstlerisch gerichtete Autosuggestion das autosomnambule Traumbewußtsein leitet und alle jene anderen Bedingungen erfüllt sind, die wir in dem Vorhergehenden als unerläßlich für den Künstler erkannt haben. Die Ekstase ist unfruchtbar, wenn ihre weibliche Passivität nicht durch ein männliches, aktives Prinzip, den suggerierenden Willen des wachen künstlerischen Bewußtseins, befruchtet wird; nur so gelangt sie zur Empfängnis oder Konzeption, die dann wieder in der bereits gezeigten Weise von der ästhetischen Kritik geprüft werden und erst die Beglaubigung ihrer Echtheit erhalten muß.

Daß die schöpferische Gestaltung durch die künstlerische Phantasie sich in einer Wechselwirkung von bewußter und unbewußter, besonnener und träumerischer, zielbewußter und ekstatischer Tätigkeit vollziehen und ein gewisses Gleichgewicht beider Faktoren zeigen muß, ist seit lange bekannt und oft ausgesprochen; man hat nur bisher die beiden Faktoren nicht als Autosuggestion und Autosomnambulismus bestimmt zu bezeichnen vermocht, in deren Einheit die Phantasie besteht. Man hat die Verwandtschaft des Traumbewußtseins der Einbildungskraft mit dem Somnambulismus nicht erkannt, weil man den vom wachen Bewußtsein lavierten Somnambulismus, d. h. die Mischzustände und Übergangsformen eines wachen und hypnotischen Bewußtseins noch nicht kannte, und die reine Ekstase mit völliger Suspension des wachen Bewußtseins nur als seltenen Grenzfall gegeben fand; man hat ebenso die Autosuggestion nicht erkannt, weil man die Suggestion nicht verstand*). Alle Zustände aber, in denen die Phantasietätigkeit bei anschei-

*) Die Bedeutung der Suggestion ist erst durch die neuesten französischen Forschungen in ein klares Licht gestellt worden, insbesondere durch die medizinische Schule von Nancy, welche freilich diese Bedeutung wieder überschätzt hat. Vgl. Bernheim, De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille (Paris 1884); derselbe: De la suggestion et de ses applications à la thérapeutique (Paris 1886).

Digitized by Google

nend unvermindertem wachen Bewußtsein sich vollzieht, sind doch aus dem psychologischen Verständnis jener Grenzfälle dahin zu deuten, daß beide Formen des Bewußtseins nebeneinander und in Wechselwirkung miteinander agieren; denn darin sind alle diese schwächeren Zustände mit dem extremen Grenzfall übereinstimmend, daß erst das Resultat des Prozesses, die Konzeption, über die Schwelle des wachen Bewußtseins emporgehoben wird, und nur darin unterscheiden sie sich von jenem, daß bei ihnen bis zum Auftauchen des Resultats das wache Bewußtsein nur unmerklich, bei jenem aber merklich verdunkelt oder gar total verfinstert ist.

γ) Die Wechselwirkung zwischen Einbildungskraft und Autosuggestion

Mit der künstlerischen Phantasie ist diejenige künstlerische Anlage gewonnen, welche der unentbehrliche Quell der schöpferischen Gestaltung ist; so gewiß ohne latente schöpferische Gestaltung mit Nachahmung, Idealisierung und Kombination kein Kunstwerk zu produzieren ist, so gewiß auch nicht ohne Phantasie. Aber in so verschiedenen Graden die schöpferische Gestaltung zum Durchbruch gelangt, in so verschiedenen Graden ist auch die Phantasie vorhanden und wirksam. Die geringeren Grade der Phantasie treten bereits da ins Spiel, wo man das Naturschöne idealisierend betrachtet, d. h. seinen ästhetischen Schein zu einem phantasiemäßig modifizierten, zu einer Mischung von Natur- und Kunstschönem steigert, oder wo man bei dem rezeptiven Genusse eines Kunstwerks das kongeniale geistige Mitschaffen oder Nachschaffen zu einem individuell gefärbten Weiterbilden des künstlerischen Scheins steigert. Welcher Romanleser hätte sich nicht schon auf einem eigenmächtigen träumerischen Fortspinnen besonders ansprechender Verwickelungen und Situationen ertappt! Aber auch der Dilettant und der berufsmäßige Künstler von geringerem Talent sind weit davon entfernt, der Phantasie gänzlich zu entbehren; dieselben würden sonst gar nicht die Kunst zur Liebhaberei oder zum Beruf erwählt haben. Leider gehört nur schon ein hervorragender Grad von Phantasie dazu, um als Künstler etwas Tüchtiges zu leisten, und zwar muß das weibliche und männliche Element in der androgynen Phantasie, d. h. das Vermögen der Einbildungskraft und die Fähigkeit der Autosuggestion auf genau gleicher Stufe stehen, wenn nicht der Überschuß der einen über die andere für die künstlerische Produktion verloren sein soll. Aber selbst da, wo beide Elemente gleich hoch entwickelt sind, und infolgedessen das künstlerische Talent (immer unter Voraussetzung des Vorhandenseins der anderweitigen erörterten Bedingungen) auf recht hoher Stufe steht und echte Kunstwerke zu schaffen vermag, wird doch immer erst von Talent die Rede sein können, und das höchste versagt bleiben, wofern nicht noch andere Faktoren der künstlerischen Anlage hinzutreten. Denn da die Einbildungskraft rein passiv ist, und nur dasjenige gestaltet, wozu sie durch die Autosuggestion beauftragt ist, die Autosuggestion aber nur aus dem Inhalt des wachen Bewußtseins schöpfen kann, so ist nicht abzusehen, wo der Impuls liegen soll, der die Kunst und das bisher schon erreichte Niveau über dessen idealen Gehalt hinaushebt.

Wir treffen hier auf die allgemein anerkannte, wenn auch im besonderen oft schwer zu ziehende Grenzlinie, welche das Talent vom Genie und

Digitized by Google

das echte, aber auf bereits gebahnten Wegen einherschreitende Kunstwerk von dem schlechthin originalen, d. h. neue Bahnen brechenden Wurf des Genius unterscheidet. Die Kunst braucht nicht bloß Genies, sondern auch Talente, damit die verschiedenartigsten Wege nicht bloß eröffnet und beschritten, sondern auch voll ausgenutzt werden; sie muß nicht bloß in die Tiefe und Höhe, sondern auch in die Breite sich entfalten, und deshalb ist es nötig, daß auf ein Genie viele Talente kommen. Die allerhöchsten Grade der Phantasie wird man allerdings nur bei Genies, nicht bei Talenten finden; aber das kommt daher, daß die höchsten Grade der Phantasie ihrem glücklichen Besitzer zugleich die Bürgschaft dafür gewähren, daß er vermittels der Phantasie über die Phantasie hinausgelangt, während die mittleren und niederen Grade der Phantasie diese Bürgschaft nicht in sich tragen. Es kommt also wesentlich darauf an, zu verstehen, was dasjenige über die Phantasie Hinausliegende ist, wozu die höchsten Grade der Phantasie hingeleiten; dann erst werden wir den letzten springenden Punkt der künstlerischen Produktion erfaßt haben. Denn alle Produktion von Talenten, denen dieses Höchste und Letzte als eigener Besitz versagt ist, erzielt doch nur dadurch echte Kunstwerke, daß sie dasselbe den Produktionen der Genies entlehnt und in freier Wiederholung modifizierend verwertet; oder mit anderen Worten: alle schätzbare Entfaltung der Kunstgeschichte in die Breite ist immer nur möglich auf Grund vorhergegangener neuer Schritte in die Höhe oder Tiefe.

Das wache Bewußtsein an und für sich ist ebenso wenig schöpferisch als das Traumbewußtsein, obwohl es aktive Energie und spontane Willkür in der Umsetzung der als zweckmäßig vorgestellten Mittel aus der Vorstellung in die Wirklichkeit betätigt. Seine Aktivität ist praktischer Natur; aber dasjenige, was vermittels derselben aus der Vorstellung in die Wirklichkeit übertragen wird, ist entweder aus dem Überkommenen entlehnt, also nichts schöpferisch Produziertes, oder wenn es dies ist, so ist es nicht mehr Produkt des Bewußtseins, sondern des unbewußten Geistes. In der Tat sind alle Schritte des wachen bewußten Gedankenlebens vom unbewußten Geiste geleitet, und, sofern in ihnen etwas Neues, der Produktion Bedürftiges zutage tritt, auch von ihm produziert. Was aber so als Produkt des unbewußten Geistes unmittelbar ins wache Bewußtsein hineinscheint, erhält eben durch die Beschaffenheit des Spiegels, in dem es erscheint, einen abstrakt vorstellungsmäßigen und gedanklich reflektierten Charakter, was auch für die auf Begriffe und Gesetze abzielende theoretische Forschung das einzig Richtige und für den praktischen Gebrauch immerhin zweckmäßig und mit vielen Vorzügen behaftet ist. Nur für die ästhetische Produktivität ist diese Beschaffenheit unbrauchbar und störend, da sie sich von der sinnlichen Scheinhaftigkeit entfernt; wer auf diese Weise als unbewußter Geist etwas unmittelbar für sein waches Bewußtsein produziert hat, der muß das dem Produkt vom wachen Bewußtsein aufgedrückte Gepräge erst wieder auslöschen, d. h. es ins absolut Unbewußte zurückversenken und es aus diesem heraus von neuem für das Traumbewußtsein produzieren lassen. Dieser Vorgang ist möglich eben durch die Autosuggestion, und er wird oft genug von Künstlern eingeschlagen, die außerdem, daß sie Künstler sind, auch hochgebildete

Digitized by Google

und denkende Menschen, vielleicht sogar Philosophen sind; was dem Denker in Form wacher Erkenntnis aufgegangen, taucht er dann als Künstler nochmals in seinen unbewußten Geist unter und läßt es als künstlerischen Schein neu aus der Phantasie herausgeboren werden.

Es ist aber klar, daß bei diesem Vorgang nicht mehr allein die künstlerische Anlage funktioniert, oder der Mensch nicht mehr bloß und ausschließlich als Künstler tätig ist, sondern daß hier eine Wechselwirkung zwischen Denker und Künstler im Menschen stattfindet, und die Gefahr liegt sehr nahe, daß der Denker nicht ganz hinter dem Künstler verschwindet, daß auch in dem Endprodukt noch die stattgehabte Wechselwirkung beider sichtbar wird, daß das Untertauchen des Gedankens in das Unbewußte und seine Wiedergeburt aus der Phantasie keine vollständige wird, sondern der ästhetische Schein der künstlerischen Konzeption mit einem größeren oder geringeren Rest von den abstrakten Reflexionselementen des Gedankens behaftet bleibt. Die Kunstwerke, die auf diesem Wege zustande gekommen sind, erhalten dadurch leicht einen abstrakt idealistischen Anstrich, der zum Maximum wird, wenn die Wiedergeburt aus der schöpferischen Phantasie ganz ausbleibt, oder gar nicht erst versucht wird, sondern durch kombinierende Auswahl nach vorhandenen Mustern ersetzt werden soll. Einem solchen abstrakten Idealismus der Produktionsweise gegenüber muß immer wieder von neuem die sinnliche Scheinhaftigkeit des Schönen als seine erste und unerläßlichste Bedingung betont werden, jene reine Phänomenalität, die der konkrete Idealismus schon in seine Forderung der absoluten Konkretheit einschließt*). Dem „denkenden Künstler" wird deshalb mit Recht ein gewisses Mißtrauen entgegengebracht, nicht bloß von Künstlern, die nichts weiter als Künstler sind, sondern auch von der ästhetischen Kritik; stünde nämlich in dem betreffenden Menschen der Künstler in hinlänglichem Übergewicht über dem Denker, so würde vermutlich die Produktion seines unbewußten Geistes gleich von vornherein gar nicht erst in gedanklicher Form, sondern sofort in konkretem ästhetischem Schein sich versinnlicht haben, und der Verdacht liegt nahe, daß das unzulängliche Übergewicht des Künstlers über den Denker in ihm nicht von einer exzessiven Stärke der theoretischen Anlage, sondern von einer allzu mäßigen Stärke der künstlerischen Anlage, speziell der Phantasie, herrührt. Dieser Verdacht kann im besonderen Falle dem Künstler unrecht tun, wenn seine theoretische und künstlerische Anlage beide einen außerordentlichen Grad erreichen und die fruchtbarste Wechselwirkung entfalten, aber solcher Ausnahmefall wird die Regel nicht umstoßen, daß es mit der Künstlerschaft der Künstler, die sich als „denkende" präsentieren, meistens bedenklich bestellt ist, und daß die aus

*) So häufig die Verwechselung zwischen Phänomenalität und Realität ist, ebenso häufig wird unter „Realismus in der Kunst" nichts weiter verstanden als die Betonung der sinnlichen Scheinhaftigkeit im Gegensatz zu der abstrakten Idealität des noch nicht wieder völlig ins Unbewußte zurückversenkten Gedankengehalts. Es ist klar, daß die Bezeichnung „Realismus" in diesem Falle ganz unangebracht und völlig irreleitend ist und durch Phänomenalismus ersetzt werden muß, wenn man es nicht gleich vorzieht, von konkretem Idealismus zu reden, der eben den Phänomenalismus einschließt.

Digitized by Google

dem wachen Bewußtsein stammenden „Ideen" meistens zu Kunstwerken von einer mehr oder weniger abstrakt idealistischen Haltung führen.

δ) Die künstlerische Inspiration

Je mehr die künstlerische Anlage die theoretische überwiegt, je stärker insbesondere die Phantasie und innerhalb dieser wieder die Einbildungskraft ist, desto näher liegt die Wahrscheinlichkeit, daß der unbewußte Geist sich unmittelbar durch die Einbildungskraft produktiv betätigen werde, ohne erst den Umweg durch das wache Bewußtsein einzuschlagen. Beim wachen Bewußtsein ist das Mitwirken der unbewußten Produktivität bei der Erzeugung der Anschauung aus der Sinnesempfindung, bei der Bildung der Urteile und Schlüsse, und bei dem Fortgang zu spekulativen Hypothesen und Synthesen ein mehr regelmäßig eintretender Vorgang, der sich in kleineren, aber auch im einzelnen wenig fördernden Schritten vollzieht, und höchstens die spekulative Geistesanlage und Betätigung kann schon als etwas Exzeptionelles angesehen werden. Beim Traumbewußtsein ist hingegen das Mitwirken der unbewußten Produktivität nur insoweit etwas Regelmäßiges, als es das organische Bilden der Anschauungen aus den Organreizen und Assoziationen betrifft, also gleichsam eine mechanische Reaktion der Seele auf mehr oder minder ausgetretenen Bahnen darstellt; die eigentliche Aktion des unbewußten Geistes im Traumbewußtsein aber gilt allerwärts als Ausnahmeerscheinung, und wird von Fakirn und Derwischen, Priestern und Sehern, Wahrsagern und Gedankenlesern, Nekromanten und Medien dazu benutzt, das Erstaunen der Masse über die ungewohnten Ausnahmeerscheinungen zu erregen und auszubeuten. Sehen wir von physikalischen Manifestationen des Traumbewußtseins als für den hier erörterten Gegenstand unwesentlich ab, so sind es vorzugsweise das Gedankenlesen und das Hellsehen, welche als die beiden Hauptformen der idealen Produktivität des Traumbewußtseins auffallen, d. h. das Formieren von Anschauungen mit bestimmtem Wahrheitsgehalt teils auf Grund ganz unbestimmbarer Sensationen des Gemeingefühls, teils ohne alle sinnliche Vermittelung (wie beim Vorausseben von Ereignissen).

Dieselbe Hyperästhesie der funktionierenden Hirnteile, welche bei diesen Erscheinungen der Erregung von realistisch wahren Bildern durch den Impuls des unbewußten Geistes günstig ist, wird auch der Erregung von idealistisch wahren Bildern günstig sein; d. h. derselbe Erregbarkeitszustand des Hirns im Traumbewußtsein, der bei gewissen psychischen Vorbedingungen dem Erraten von fremden Gedanken, der Halluzinationsansteckung und dem Vorausschauen von Todesfällen und Feuersbrünsten günstig ist, wird unter anderen psychischen Vorbedingungen (d. h. bei künstlerischer Anlage des Menschen) der künstlerischen Gestaltung von konkreten Ideen günstig sein. Das Hellsehen, das sich im einen Falle auf die Konstatierung von tatsächlichen Momenten (seien es Vorstellungen anderer, seien es Ereignisse) richtet, kehrt sich im anderen Falle in die eigene Tiefe des unbewußten Geistes und konstatiert in sinnlichen Traumbildern ein Stück von der ihm immanenten absoluten Idee, d. h. ein Bild von idealistischer Wahrheit. Was dem Erkennen des wachen Bewußtseins verbor-

Digitized by Google

gen geblieben, das schöpft das Traumbewußtsein ahnungsvoll heraus und nimmt es als idealen Gehalt eines Kunstwerks der künftigen Entwickelung des Geistes vorweg, und es ist zu dieser Leistung dadurch geeignet und befähigt, weil die Gehirn-Hyperästhesie im Traumzustand die Gehirnmoleküle leichter verschiebbar macht und auf so schwache Impulse des unbewußten Geistes reagieren läßt, wie sie im wachen Zustand wirkungslos bleiben.

Hiermit haben wir im Gegensatz zu dem Umweg durch den Gedanken den direkten Weg aufgezeigt, auf welchem die Idee zur Versinnlichung durch die Phantasie gelangt. Man hat diesen Vorgang seit lange gekannt und als die künstlerische Inspiration bezeichnet. Die Inspiration besagt, daß das Inspirierte zwar von einem Geiste (Spiritus) eingegeben ist, aber nicht aus der bewußt geistigen Individualität des Künstlers (weder aus seinem wachen, noch aus seinem Traumbewußtsein) stammt, sondern diesem von einem Geiste eingegeben ist, der ihm schlechthin unbewußt ist. Das Wort Inspiration deutet ferner darauf hin, daß dieser unbewußte inspirierende Geist sich zu den empfangenden Künstlergeist wie etwas Allgemeines zum Besonderen, wie etwas Ursprüngliches zum Abgeleiteten, wie eine Baumwurzel zur Baumblüte, wie etwas Schaffendes zum Geschaffenen, wie etwas Übersinnliches zum Sinnlichen, wie etwas Göttliches zum Menschlichen verhalte, und daß das Inspirierte dem Künstler wie eine göttliche Offenbarung eines ihm aus eigener Kraft unerreichbaren idealen Gehalts gegenüberstehe. Die Inspiration weist also einerseits über alles relativ Unbewußte zurück auf ein absolut Unbewußtes als ihren Quell, und andererseits deutet sie auf die absolute Idee als den Gehalt der göttlichen Offenbarung hin. Es verschlägt dabei nichts, wenn eine theistische Auffassung den für den Künstler absolut unbewußten inspirierenden Geist wieder nur als einen für sich selbst absolut bewußten zu denken vermag, insbesondere dann nicht, wenn sie die hieraus für die Inspiration folgende Konsequenz der Transzendenz ableugnet und deren Immanenz festhält. Jedenfalls ist damit der Punkt richtig bezeichnet, wo die dem Künstlergeist immanente Idee ihre Hebel einsetzt, um sich im Kunstschönen zu versinnlichen*), derselbe Punkt, der den Unterschied des künstlerischen Genies vom bloßen Talent markiert.

Erst die Inspiration reicht ins absolut Unbewußte zurück, während die Phantasie nur aus dem relativ Unbewußten des Traumbewußtseins schöpft; deshalb ist es auch nicht ratsam, die Inspiration als einen Faktor der Phantasie zu behandeln, weil ja die Phantasie auch ohne Inspiration funktionieren kann und weit häufiger ohne solche funktioniert. Die Autosuggestion wird durch die Inspiration keineswegs überflüssig gemacht, wenn ihr auch die Nötigung zu größerer Bestimmtheit durch dieselbe erspart bleibt. Auch das Gedankenlesen und Hellsehen erfolgt nur, wenn die Gehirnhyperästhesie unter dem Einfluß einer Suggestion oder Autosuggestion zur Aufnahme bestimmter innerer Geisteseindrücke gespannt ist, wenn das Gehirn gleichsam auf die Eingebung lauscht, und der Eintritt des Hellsehens erfolgt um so sicherer, je stärker das Interesse des Sehers an dem zu erschauenden Er-

*) Vgl. oben Kap. VI 5 a—d, k.

Digitized by Google

eignis ist. So bedarf es auch eines mächtigen künstlerischen Interesses, einer völligen Hingabe der ganzen Seele an die Kunst, um sich für die künstlerische Inspiration würdig und empfänglich zu machen, die bei religiösen Künstlern nicht selten durch religiöse Andacht (Gebet usw.) unterstützt wird, wenn auch die Hoffnung vergeblich ist, durch religiöse Andachtsübungen einem Mangel an künstlerischer Phantasie aufzuhelfen.

Gerade die verhältnismäßig unbestimmte Autosuggestion ist dem Eintritt der Inspiration am günstigsten, weil sie die Richtung, in welcher die Konzeption eintreten soll, nicht präokkupiert; es schadet auch nichts, wenn diese Autosuggestion und der Eintritt der Inspiration zeitlich auseinandergerückt sind, da die Wirksamkeit der Suggestion, wie schon oben bemerkt, keineswegs auf den Zeitpunkt ihrer Vornahme beschränkt ist. Aber auch dann, wenn die Autosuggestion einen bestimmten Inhalt hatte, kommt es vor, daß nur der Anstoß zum künstlerischen Produzieren von ihr wirksam wird, ihr Inhalt aber durch den Eintritt der von jenem Anstoß geweckten Inspiration beiseite gedrängt wird, so daß dann zum Erstaunen des Künstlers aus der Gärung der produktiven Stimmung eine Konzeption von ganz anderem Inhalt herauskristallisiert. Selbst dann, wenn die Inspiration anscheinend ganz spontan und ohne Vorbereitung durch irgendwelche Autosuggestion hervorbricht, ist dies doch bloß ein Schein, und man wird niemals fehlgehen, wenn man die Sehnsucht des Künstlers im allgemeinen nach Produktion und deren wiederholentlich stattgehabte Konzentration auf bestimmte Richtungen hin als die anregende Autosuggestion auffaßt; in der Regel wird aber bei jedem echten Künstler die auf Produktivität gerichtete Autosuggestion unwillkürlich und doch ganz ausdrücklich erneuert und verstärkt, sobald er die produktive Stimmung über sich kommen fühlt.

Die Inspiration ist also keineswegs ein transzendenter Eingriff, der alles übrige ersetzt und den Mangel aller Vorbedingungen durch seine Wunderkraft überwindet, sondern sie ist der Höhepunkt des immanenten psychischen Produktionsprozesses, der nur da zur Entfaltung gelangt, wo die Konstellation aller begünstigenden Vorbedingungen gegeben ist. Die Inspiration schöpft ebenso wie die Phantasie nur aus der Tiefe des eigenen Geistes; weil sie aber aus tieferer Tiefe als jene schöpft, fördert sie etwas zutage, was schon nicht mehr dem individuellen Geiste als solchen, sondern seinem universellen Urquell angehört. Es ist, wie wenn ich auf meinem Grundstück einen Brunnen bohre: solange ich mich damit begnüge, das Grundwasser in dem Brunnenschacht zusammenfließen zu lassen, halte ich das in die Höhe Gepumpte für Wasser *meines* Brunnens, obwohl es doch auch bloß ein Teil des *allgemeinen* Grundwassers ist, das sich unter allen Nachbargrundstücken als unterirdischer Süßwasserozean hinerstreckt; sobald ich aber tief genug gedrungen bin, daß ein lebendiger Quell durch eigenen Druck als artesischer Brunnen emporspringt, so fange ich an zu begreifen, daß dieses Wasser woanders her kommt und seine Springkraft woanders her hat als aus meinem kleinen Garten, obwohl es gerade auf diesem durch meinen Brunnen zutage tritt und durch meine Bohrung hervorgelockt ist.

Die Inspiration des Genies ist der unmittelbarste Weg, auf welchem

Digitized by Google

die Immanenz der Idee im Kunstschönen sich realisiert; sie ist für die Fortschritte der Kunstgeschichte der einzige Weg, aber sie ist durchaus nicht der einzige Weg für die Realisierung der Immanenz der Idee im Kunstschönen überhaupt. Zur Versinnlichung der Idee in irgendwelchem Grade und in irgendwelcher Weise führen alle vorher besprochenen Wege (die Nachahmung, Idealisierung und Kombination mit Hilfe der Wahrnehmungsfähigkeit, des Gedächtnisses, des Beobachtungssinnes, des Geschmacks und der Phantasie) auch ohne den Eintritt der Inspiration; aber wie die Naturnachahmung nicht über die in der Wirklichkeit realisierte Idee, d. h. nicht über die Naturschönheit hinausführt, sondern immer hinter derselben zurückbleibt, so führt auch die idealisierende Kombination des Naturschönen auf Grund der variierenden Nachahmung von genialen Kunstwerken niemals über die in letzteren bereits erreichte Stufe der Idee, d. h. über die kunstgeschichtlich bereits realisierte Kunstschönheit hinaus, sondern bleibt hinter derselben mehr oder weniger zurück. Wenn es heute jemandem gelänge, Dramen zu schreiben, die von Kennern für echte Werke des Sophokles oder Shakespeare gehalten werden können, so käme die Welt in bezug auf Kulturgeschichte und Kunstgeschichte dadurch zwar um nichts weiter, aber man würde doch nicht leugnen können, daß in solchen Werken Idee versinnlicht wäre. Die Idee, welche auf dem mittelbaren Wege der variierenden und kombinierenden Nachahmung des Naturschönen oder bereits vorhandenen Kunstschönen versinnlicht wird, stammt nicht eigentlich aus dem Künstler und dessen unbewußten psychischen Untergrund, sondern aus dem Naturschönen und Kunstschönen, das ihm als Vorbild und Anregung gedient hat; der Künstler ist in diesem Falle nur ein Mittelsmann, in den die Idee von außen durch die Sinne hineingekommen, und aus dem sie dann mehr oder weniger modifiziert wieder herausgekommen ist. Verfolgt man alle solche indirekten Versinnlichungen der Idee auf ihren letzten Ursprung, so kommt man im Kunstschönen auf die Summe aller kunstgeschichtlichen Inspirationen auf dem Fundament aller Naturvorbilder, im Naturschönen aber kommt man auf die unbewußte Teleologie des organischen Bildens und der unorganischen Gesetze, welche den universellen geistigen Urquell mit der Inspiration gemein hat und sich nur darin von ihr unterscheidet, daß das wache oder träumende Individualbewußtsein auf den meisten Stufen des Naturprozesses fehlt, in dessen Spiegel sich die unbewußt geistige Bildungstätigkeit reflektieren könnte.

ε) Subjektivität und Objektivität der Phantasie

Die im vorstehenden auseinandergesetzte Bedeutung der relativ unbewußten und absolut unbewußten Faktoren im künstlerischen Schaffen und die Erörterung ihres aktuellen Hervortretens in solchen Zeitpunkten und Zuständen, in denen das wache Bewußtsein verdunkelt oder gar aufgehoben ist, legt den Gedanken nahe, in welchem Maße gerade auf diesen Höhepunkten des künstlerischen Produzierens das Versinken des Ich im ästhetischen Schein begünstigt ist. Derselbe Vorgang des Erlöschens des Ich am subjektiven Pol und sein nachheriges Wiederauftauchen am objektiven Pol infolge einer illusorischen Selbstversetzung des genießenden Subjekts ins genossene Objekt, den wir in der ästhetischen Rezeptivität kennengelernt

Digitized by Google

haben, wiederholt sich in gesteigerter Intensität bei der künstlerischen Produktivität. Denn während bei dem rezeptiven Verhalten die ästhetische Stimmung erst durch das Objekt und seine Schönheit im Subjekt erregt werden muß, ist dieselbe beim produktiven Verhalten schon vor dem Aufziehen des Bewußtseinvorhangs gegeben, und während bei dem ersteren das beschauende Subjekt einem fremden Geistesprodukt gegenübersteht und durch dieses trotz alles sich Vertrautmachens, doch immer bis zu einem gewissen Maße fremd bleibende Objekt begeistert werden soll, braucht bei dem letzteren das Subjekt sich nur für sein eigenes Geistesprodukt zu begeistern, für das es schon vor dessen Geburt begeistert war.

Auf je tieferen Stufen die Kunsttätigkeit verharrt und je geringere Tragweite die künstlerische Anlage hat, je weniger infolgedessen der Künstler aus sich selbst zu schöpfen vermag, und je mehr er von außen entlehnen muß, desto subjektiver fällt das Werk aus; je entschiedener der Künstler in sein Inneres greift und den Keim zur Entfaltung aus seinen eigensten Tiefen schöpft, desto objektiver wird das Kunstwerk. Diese Sätze scheinen paradox zu sein, aber sie sind es doch nur für denjenigen, der das Wesen des Schönen und der künstlerischen Produktivität noch nicht verstanden hat. Je bewußter der Künstler arbeitet, desto weniger verschwindet sein Ich ihm im Produzieren, desto mehr machen sich bei der Auswahl der Vorbilder, bei der Kombination, Variation und Idealisierung derselben die subjektiven Eigenschaften seines bewußten Individualgeistes geltend und prägen dem Werke den Stempel ihrer zufälligen Individualität und Subjektivität auf, trotzdem daß es etwas Objektives ist, mit dessen Entlehnung der Mangel an schöpferischem Gestaltungsvermögen verdeckt wird; das benutzte Objektive wird eben des ihm an und für sich anhaftenden Gepräges der Notwendigkeit und Objektivität durch die Willkür des Künstlers entkleidet und zu einem zufälligen Material für das Schalten und Walten der Subjektivität herabgesetzt. Je schöpferischer und genialer hingegen der Künstler arbeitet, desto mehr verschmäht er die Anlehnung an und die Anlehen bei jener für ihn und seine Zwecke zufälligen äußeren Objektivität, desto mehr versenkt er sich in die Tiefen des Unbewußten in seinem eigenen Geist, d. h. in jenen Urquell der gesetzmäßig notwendigen und doch zweckvoll durchgeistigten Bildungstätigkeit, aus welcher auch jenes Äußere seine wahrhafte Objektivität empfangen hat, desto unwillkürlicher und desto unbeirrter von allen subjektiven Liebhabereien und individuellen Absonderlichkeiten quillt die Konzeption mit der organischen Einheit und zweifellosen Selbstverständlichkeit des Naturprodukts aus dem objektiven Untergrunde seines Sonderdaseins hervor, desto objektiver wird das daraus entspringende Kunstwerk.

Damit ist nun freilich nicht gesagt, daß ein Kunstwerk frei von aller Subjektivität des Künstlers sein könne oder auch nur solle. An jedem haftet ein doppelter Rest von Subjektivität, erstens einer als Schlacke, der eigentlich abgestreift sein sollte und nur wegen der Mangelhaftigkeit alles Menschenwerks an dem Guß kleben geblieben ist, und zweitens einer als eigentümlicher Duft oder Parfüm, der die Objektivität nicht beeinträchtigt, sondern zu ihr als zartester ästhetischer Reiz hinzukommt, und den deshalb nie-

Digitized by Google

mand missen möchte. Die Schlacke der Subjektivität entspringt aus jenen Stadien oder Lückenbüßern der Kunsttätigkeit, wo das Vermögen der schöpferischen Gestaltung dem Künstler versagt hat und durch untergeordnete Mittel hat ersetzt werden müssen, die eben die subjektive Willkür des bewußten Geistes erkennen lassen. Das Parfüm der Subjektivität dagegen stammt aus dem Durchgang der Inspiration durch die relativ unbewußten Faktoren der Phantasie, aus den angeborenen unbewußten Neigungen und den ins relativ Unbewußte zurückversenkten Errungenschaften des bewußten Lebens, welche zusammengenommen die Künstlerindividualität im besten und edelsten Sinne des Wortes ausmachen. Der Durchgang der Inspiration durch diese relativ unbewußte Sphäre beeinträchtigt nicht die Objektivität, sondern färbt dieselbe nur in einer Weise, daß dadurch das Werk als ein Werk dieser Epoche, dieser Schule, dieses Meisters dem Kenner erkennbar wird. Zum Teil ist es ein bestimmter Kreis von Partialideen, der unter einem reicheren zur Auswahl stehenden Kreise für die künstlerische Versinnlichung von den angeborenen Neigungen eines Künstlers bevorzugt wird, teils ist es das Erfahrungsmaterial seines Gedächtnisses in seiner Bedingtheit durch den Kreis der ihm zugänglich gewordenen Beobachtungen, wodurch gewisse Darstellungsmittel für dieselben Partialideen bevorzugt werden, teils ist es der Stand der künstlerischen Technik und alle sonst noch den Stil beeinflussenden Faktoren, welche schon bei der Konzeption eine Berücksichtigung mit Bezug auf die beabsichtigte Ausführung erheischen.

Aber dies alles sind mehr Bedingungen, unter welche das Subjekt des Künstlers gestellt ist, als Vorschriften, die seine Subjektivität erteilt; es bleibt nach Abzug aller dieser Einflüsse noch etwas Unsagbares in dem Dufte übrig, mit welchem das Genie seine Werke tränkt, etwas, das sich wohl herausfühlen, aber nicht beschreiben oder erklären läßt, eben weil es aus einer relativ unbewußten Sphäre stammt, in die dem kritischen Bewußtsein jeder unmittelbare Einblick versagt ist. Wie nach altägyptischer Lehre der Menschengeist bei der Geburt aus dem höchsten Himmel zur Erde niederfährt und bei seinem Durchgang durch die verschiedenen Sternenhimmel Eigenschaften, wie sie der augenblicklichen Konstellation entsprechen, an sich nimmt, ohne dadurch seinen eigentlichen, intelligiblen Charakter zu ändern, so schwebt auch die Inspiration aus der Sphäre des universellen, absolut unbewußten Geistes durch die Sphären der relativ unbewußten und der bewußten Subjektivität hindurch und nimmt von ihnen etwas an, ohne doch den Charakter seiner wesentlichen Objektivität einzubüßen. Denn je größer der Künstler, desto selbstloser beugt er sich vor den Inspirationen seines Genius, desto demütiger stellt er alle Velleitäten seiner Individualität zurück und seine ganze individuelle Kraft in den geduldigen und entsagungsvollen Dienst der an und für sich zwar absoluten, ihm gegenüber aber objektiven Idee, desto ehrfurchtsvoller respektiert er dasjenige, was ihm in den Augenblicken eines ekstatischen künstlerischen Enthusiasmus vor dem inneren Sinn aufgegangen, desto selbstvergessener schafft er „um Gottes willen".

*

Digitized by Google

IX. Die unselbständigen formalschönen Künste und die unfreien Künste

*

1. Die unselbständigen formalschönen Künste niederer Ordnung als Vorstufe der Kunst

Das Kunstschöne bedarf, wie bereits oben gezeigt, vor allen Dingen der festen und unverrückt durchgeführten Gliederung in ein unfreies und ein freies Kunstschöne; zur Herstellung des ersteren dienen die unfreien Künste, zur Herstellung des letzteren die freien Künste. Das freie Kunstschöne beginnt erst auf der Konkretionsstufe des Individuellen, das unfreie Kunstschöne bereits auf derjenigen des passiv Zweckmäßigen; denn die freie Kunst drängt auf ein wahrhaft konkretes Schöne hin, das erst im Individuellen erreicht wird, aber die unfreie Kunst hat vor allen Dingen Rücksicht zu nehmen auf einen ihr äußerlichen Zweck, in dessen Dienst sie alles übrige zu stellen hat.

Nun gibt es aber doch auch eine gewisse Kunsttätigkeit, welche bloß auf die drei untersten Konkretionsstufen (das sinnlich Angenehme, mathematisch und dynamisch Gefällige) gerichtet ist; dieselbe hat allerdings keine selbständige Bedeutung als Kunst, so wenig wie ihre Produkte eine selbständige Bedeutung als Kunstschönes haben, sondern sie dient nur den unfreien und freien Künsten als Handlanger. Ihre Leistungen gewinnen nur dadurch eine künstlerische Bedeutung, daß sie als dienende Bestandteile in das unfreie und freie Kunstschöne eingehen, also auf ästhetische Selbständigkeit des Auftretens verzichten; deshalb ist es völlig gerechtfertigt, diese Leistungen und ihre Hervorbringung auch erst bei Gelegenheit der unfreien und freien Künste zu erörtern, in welcher sie zur Geltung gelangen. Dies hat jedoch einen praktischen Übelstand; man muß dann nämlich Kunsttätigkeiten, die ihrer Natur nach unterhalb sowohl der unfreien, wie der freien Künste stehen, sich gegen den außerästhetischen Formzweck oder ästhetischen Selbstzweck des Schönen gleichgültig verhalten, und somit dem Gegensatz von Freiheit und Unfreiheit der Kunst ganz neutral gegenüberstehen, doch entweder bloß bei den unfreien oder bloß bei den freien Künsten abhandeln, oder gar im Mißverhältnis mit dem ihnen zukommenden Gewicht doppelt besprechen, wenn man ihre Neutralität zum Ausdruck bringen will. Daß das Formalschöne der drei untersten Konkretionsstufen dem Schönern der vierten und fünften Konkretionsstufe näher steht als dem der siebenten, ist begreiflich, und deshalb ist es auch nicht zu tadeln, wenn man die den drei ersten Konkretionsstufen gewidmeten Kunsttätigkeiten vorzugsweise im Zusammenhang mit den unfreien Künsten behandelt hat. Prinzipiell aber stehen dieselben zu den freien Künsten in keinem andern Verhältnis als zu den unfreien, weil ja in dem freien Kunstschönen die Schönheit aller Konkretionsstufen zum aufgehobenen Moment gemacht ist, also auch diejenige der mittleren Konkretionsstufen bewahrt und ent-

Digitized by Google

halten ist, an welche jene Tätigkeiten sich als an die nächstverwandten Glieder anlehnen. Da scheint es denn doch zweckmäßiger und systematischer, diese Kunsttätigkeiten vor Eintritt in die Erörterung der unfreien und freien Künste zu erledigen, d. h. sie als eine unselbständige Vorstufe unter der Bezeichnung als „formalschöne Künste niederer Ordnung" zu behandeln.

Die drei untersten Konkretionsstufen spielen im Phantasieschein eine zu unbedeutende Rolle, als daß sich eine besondere Kunsttätigkeit auf dieselben richten könnte; deshalb kommt für die formalschönen Künste nur der Wahrnehmungsschein in Betracht, dessen verschiedene Arten wir bereits oben (Kap. I 1 k) kennengelernt haben. Wir werden also bloß räumliche, bloß zeitliche und raumzeitliche Künste dieser Art, oder mit anderen Worten Künste der (zeitlosen) Ruhe, der (raumlosen) Veränderung und der (raumzeitlichen) Bewegung oder, noch anders ausgedrückt, Künste des ruhenden Augenscheins, des Ohrenscheins und des bewegten Augenscheins (oder auch des kombinierten Augen- und Ohrenscheins) zu unterscheiden haben, wobei immer im Auge zu behalten ist, daß es sich nur um unselbständige formalschöne Künste niederer Ordnung handelt.

A. Bloß räumliche Künste des zeitlosen ruhenden Augenscheins

a) Künste des reinen (von der Farbe und Schattierung abstrahierenden) Formenscheins.

α) Künste des zweidimensionalen (von der Tiefendimension abstrahierenden) Formenscheins. Hierher gehört die flächenhafte Ornamentik, sofern dieselbe sowohl auf Farbe als auch auf modellierende Schattierung verzichtet. Da dieser Verzicht der Ornamentik vorzugsweise durch die Vervielfältigung auferlegt wird, so steht hier der Ornamentstich in erster Reihe. Ihm schließt sich die achromatische Musterkunst an, die seit den Fortschritten des Farbendrucks nur noch wenig Verwendung findet. Jedes Hereinziehen von organischen Formen, die nicht mathematisch-dynamisch stilisiert, d. h. ihrer organischen Lebendigkeit entkleidet und auf eine niedere Konkretionsstufe herabgezogen sind, gehört schon nicht mehr hierher, sondern gibt einen unvollständigen Augenschein meistens mit schon angedeuteter Schattierung, den die Phantasie ergänzt. Die flächenhafte Ornamentik ist vorzugsweise arabeskenartige Linearornamentik, kann aber auch die Gegensätze von helleren und dunkleren Flächenstücken verwenden, sofern sie dabei auf jeden Versuch einer Modellierung verzichtet.

β) Künste des vollen, dreidimensionalen Formenscheins. Hier ist zunächst die architektonische Gliederung und Massenverteilung zu beachten, sofern dieselbe nicht durch Gründe der Zweckmäßigkeit oder der Symbolik bedingt ist, sondern lediglich durch Rücksichten auf mathematische und dynamische Gefälligkeit vorgezeichnet ist. Eine solche Bedingtheit der Gliederung und Massenverteilung kann aber entweder nur subsidiär zu dem maßgebenden architektonischen Zweck hinzutreten, um die von demselben gelassenen

Digitized by Google

Spielräume auszufüllen, oder um die von ihm zwischen verschiedenen Möglichkeiten freigestellte Wahl zu entscheiden, oder aber sie kann in erster Reihe bei architektonisch zwecklosen Monumentalbauten eintreten (Denksteinen, Obelisken, Sockeln, Postamenten usw.), wofern sie nicht durch symbolische Formbestimmungen beschränkt oder aufgehoben wird. Sodann aber gehört als zweite und wichtigere, weil relativ selbständigere Kunst die plastische Ornamentik hierher, soweit sie sich auf unorganische Formen beschränkt, oder organische Formen durch mathematisch-dynamische Stilisierung aus der Konkretionsstufe des Lebendigen in diejenigen des mathematisch und dynamisch Gefälligen herunterrückt.

b) Künste des Augenscheins.

α) Künste des achromatischen Augenscheins. Hierher gehört die zeichnerische Nachahmung von plastischen Ornamenten, die sich durch modellierende Schattierung von der flächenhaften Ornamentik des reinen Formenscheins unterscheidet; ferner die zeichnerische Imitation von Gittern an massiven Brüstungen und dergleichen.

β) Künste des vollen, chromatischen Augenscheins. Hier ist hauptsächlich die chromatische Musterkunst zu nennen, die für Teppiche, Wandtapeten, Wand- und Deckenmalereien, Webereien und Stickereien, Zeugdrucke, Mosaiken (sowohl undurchsichtige Mosaiken der Backsteinfassaden, Parkettfußböden, Steinsetzer- und Töpferarbeiten als auch durchsichtige Mosaiken der Glaser) und viele andere Gewerbe von der größten Bedeutung ist. Die reine Koloristik bedarf aber zu ihren Wirkungen nicht einmal der Verbindung mit linearen und flächenhaften Mustern, sondern kann in der verschiedenen Färbung von tektonischen Gliedern, sowohl an den Außenseiten von Gebäuden und Geräten als auch besonders bei den baulichen Interieurs bedeutende Effekte erzielen, die der Stellung der Koloristik entsprechend dann hauptsächlich auf der ästhetischen Vorstufe des sinnlich Angenehmen stehenbleiben. In die Sphäre der mathematischen und dynamischen Gefälligkeit werden solche koloristischen Effekte erst dadurch erhoben, daß die Farbenverteilung zugleich dazu beiträgt, die Auffassung der Formglieder, ihrer mathematischen und dynamischen Verhältnisse, so wie ihrer teleologischen und symbolischen Bedeutung zu erleichtern und das aus diesen entspringende Gefallen zu steigern; mit der Erleichterung der Auffassung der teleologischen und symbolischen Bedeutung der Glieder greift aber die Koloristik bereits über die formalschöne Vorstufe der Kunst hinaus und in die unfreie Kunst hinüber.

B. Bloß zeitliche Künste der raumlosen Veränderung im Ohrenschein

a) Die Kunst des reinen Zeitsinns oder des unartikulierten Schalls ohne bestimmte Tonhöhe. Dies ist die Rhythmik. Dieselbe ist noch heute in ihrer Nacktheit im Gebrauch zur Begleitung des Tanzes an Stelle der Musik; man denke an die Tänze der Naturvölker unter dem Klatschen und Kreischen des Zuschauerkreises, und unter Benutzung von

Digitized by Google

Lärminstrumenten, an die südeuropäischen Nationaltänze mit Tamburin und Kastagnetten, an das Marschieren unter Trommelschlag. Wie die Rhythmik dem Tanze dient, so auch der Musik und Sprachmimik; eine von diesen dreien abgelöste Existenzfähigkeit kommt ihr nicht zu.

b) Die Kunst der unartikulierten befestigten Tonhöhe. Eine solche wäre eine völlig ausdruckslose und seelisch inhaltlose Musik. Vorausgesetzt, daß der musikalische Formalismus Recht hätte und alle rein künstlerische Musik eine solche rein formalschöne Musik ohne Inhalt wäre, so würde alle Musik, sofern sie nicht unkünstlerische pathologische Reize entfaltet, zu dieser Vorstufe der Kunsttätigkeit gehören, von der wir hier sprechen, und mit der Kunst der unartikulierten bestätigten Tonhöhe zusammenfallen. Wenn hingegen der musikalische Formalismus unrecht hat, wenn es gar keine, auch noch so primitive und noch so akademisch ausgehöhlte Musik gibt, die nicht seelischen Inhalt hätte, dann ist diese rein formalschöne Kunst der unartikulierten befestigten Tonhöhe eine bloße ästhetische Abstraktion von der ausdrucksvollen Musik; allerdings eine Abstraktion, welcher sich gewisse akademische Studien mit einigem Erfolg anzunähern versuchen.

c) Die Kunst der artikulierten gleitenden Tonhöhe. Diese Kunst zerfällt bereits in einen produktiven und einen reproduktiven Teil, der allerdings in einem Träger vereinigt sein kann, ja sogar bei der Improvisation in einen und denselben Zeitpunkt zusammenfallen kann.

α) Die produktive Kunst der artikulierten gleitenden Tonhöhe, oder die Kunst der wohlklingenden Sprachgestaltung. Dieselbe umfaßt die euphonische Stilistik (oder Prosasprachkunst) und die Poetik (oder Versbaukunst). Die Lehre von der Versbaukunst wird in den meisten Handbüchern der Poetik ohne Rücksichtnahme auf den inneren Zusammenhang zwischen poetischem Gehalt und sprachlicher Form als eine bloße poetische Formenlehre behandelt; als solche aber hat sie streng genommen mit der Poesie noch gar nichts zu tun. Die Versbaukunst ist eine rein formalschöne unselbständige Hilfskunst der Dichtkunst, kann aber auch ebensogut als Hilfskunst unfreier Künste benutzt werden, die mit der Dichtkunst nichts zu schaffen haben, z. B. der Enkomiastik oder der Didaktik.

β) Die reproduktive Kunst der artikulierten gleitenden Tonhöhe oder die Kunst des wohlklingenden Sprachvortrags, oder der euphonischen Deklamation. Ich vermeide hier das Wort Sprachmimik, weil die Sprachmimik sich allemal schon auf den Ausdruck oder auf die nach Kundgebung ringenden Stimmungen und Affekte des Sprechenden bezieht, hier aber von irgendwelchem Ausdruck der Deklamation noch keine Rede ist, sondern nur von Wohlklang. Die euphonische Deklamation kann eine prosaische oder eine versifizierte Diktion zu Gehör bringen und wird in beiden Fällen den Wohlklang der Rezitation dem Wohlklang der Diktion anpassen müssen.

d) Die Kunst der artikulierten befestigten Tonhöhe oder des ausdruckslos schönen Gesangsvortrags. Diese Kunst ist eine ebensolche Abstraktion wie die rein formalschöne Musik, sie hat aber, soweit sie sich bloß als reproduktive Kunst verhält, doch eine rela-

Digitized by Google

tiv größere Berechtigung, als man einer rein formalschönen Musik als produktiver Kunst zugestehen könnte. Insofern der Sänger es mit einer ihm fertig gelieferten Vokalmusik zu tun hat, so hat er nun seinerseits die Wahl, ob er sich bemühen will, das Ausdrucksvolle der Komposition auch im Vortrag hervorzukehren und zur möglichst intensiven Geltung zu bringen, oder ob er sein Streben darauf beschränken will, möglichst schön im formalen Sinne des Wortes zu singen, und dahingestellt sein zu lassen, wie viel oder wie wenig von dem seelischen Gehalt der Musik bei diesem Schönsingen den Zuhörern zu Gehör kommt. Dieses beschränkte Streben ist besonders bei Anfängern und Gesangsschülern gerechtfertigt, da man zuerst schön singen lernen muß, ehe der Versuch, ausdrucksvoll zu singen, erträglich ausfallen kann. Darum legt die italienische Gesangsschule mit vollem Recht so großen Wert auf den bel canto, und die deutsche tut unrecht, zu früh zur Pflege des Ausdrucks im Gesange überzugehen; die erstere ist nur dann im Unrecht, wenn sie mit dem bel canto alles erreicht zu haben glaubt, und naturalistische Effekthascherei im Vortrag (Tremolieren, Forcieren der Tiefe und Höhe, unmusikalisches Parlando u. dgl.) unmittelbar und unausgeglichen neben den bel canto stellt, während die deutsche Schule die ausdrucksvolle Schönheit des Gesanges als einheitliches Ziel festhält.

C. Raumzeitliche Künste der Bewegung

a) Künste des bewegten Augenscheins. Während im Bereich der freien Künste eine Kunst des bewegten Augenscheins nur an organischem Material möglich ist, gibt es eine solche im Bereich der formalschönen Künste niederer Ordnung auch an unorganischem Material, und zwar sind je nach dem Material und der Konkretionsstufe, welcher dasselbe dient, drei hauptsächliche Künste dieser Art zu unterscheiden.

α) Die bewegten Kaleidoskopenbilder oder Chromatropen, wie dieselben durch Nebelbilder-Apparate dargestellt werden. Diese Kunst gehört noch wesentlich der Stufe des sinnlich Angenehmen und mathematisch Gefälligen an, und nur durch subjektive Hineintragung kann das scheinbar aus dem Mittelpunkt nach der Peripherie ausströmende Chromatropenspiel, insofern der Mittelpunkt als zurückliegend angeschaut wird, zugleich als ein dynamisches Heranwälzen der sich vergrößernden Massen gegen den Zuschauer, und damit auch als erhaben im weiteren Sinne des Wortes aufgefaßt werden.

β) Die schöne Wasserkunst, oder die Kunst der Herstellung von Springbrunnen und Wasserfällen der verschiedensten Art. Insoweit die Wasserfälle sich als natürliche darstellen sollen, haben wir es dabei mit einer Idealisierung des Naturschönen in natürlichem Material zu tun, und in dieser Hinsicht gehört die Wasserkunst ausschließlich zur Gartenkunst als Bestandteil. Insofern aber die Springbrunnen architektonisch angeordnet sind ohne Nachahmung natürlicher Vorbilder, können sie zwar auch noch von der Gartenkunst verwendet werden, bilden dann aber ein relativ selbständiges ästhetisches Element in derselben, ähnlich wie eine Architektur, die dem Garten um der Gesamtwirkung willen eingefügt ist. Die Wasserkünste kön-

Digitized by Google

nen auch auf einem Hofe oder in einem Innenraum spielen, ohne daß Gartenanlagen mit ihnen verknüpft sind, und bilden dann vielmehr einen dienenden Bestandteil der Architektur. Die Wasserkunst bewegt sich wesentlich auf der Stufe des dynamisch Gefälligen, welche natürlich diejenige des mathematisch Gefälligen schon einschließt. In der Regel begünstigt sie die Modifikation des Anmutigen, kann aber auch bis zum Erhabenen fortgehen, wenn sie die bezwungenen Wassermassen oder deren Sprunghöhe oder Fallkraft überwältigend groß erscheinen läßt. Im ganzen leidet die Wasserkunst an der Farblosigkeit, welche nur durch den natürlichen Regenbogen bei Sonnenschein in zarter Weise unterbrochen wird; zur Nachtzeit lassen sich die verschiedenen Strahlen und Teile des Springbrunnens durch prismatisch zerlegtes elektrisches Bogenlicht mannigfach färben und dadurch die glänzendsten Wirkungen erzielen, zumal wenn die Quelle des Lichtes den Zuschauern verdeckt bleibt. Die Luftabkühlung und Ozonentwickelung durch das verstäubende Wasser erhöht die sinnlichen Annehmlichkeiten der Wasserkunst, aber in einer außerästhetischen Weise, so daß unter diesem Gesichtspunkt der realen Erfrischung die Wasserkunst bereits zu den unfreien Künsten zählt.

γ) Die schöne Feuerwerkskunst oder Lustfeuerwerkerei. Im Gegensatz zu der Ernstfeuerwerkerei des Krieges bildet die Lustfeuerwerkerei einen der beliebtesten Bestandteile öffentlicher Volksbelustigungen. Wenn in irgendeiner Kunst, so ist es in dieser, wo die formalschönen Künste niederer Ordnung der Grenze einer gewissen Selbständigkeit nahe rücken. Die intensive Lichtwirkung der Feuerwerkskörper in der Dunkelheit hat an und für sich schon etwas „Prächtiges", wird aber nach der Seite des sinnlich Angenehmen gesteigert durch die gesättigte Leuchtkraft der Farben und deren kontrastierende Zusammenstellung. Zu beidem tritt dann das dynamisch Gefällige hinzu (drehende Räder, Feuertöpfe, Schwärmer, Taucher, Raketen, Luftballons, Fallschirme usw.). Die Vervielfachung der Steigkraft (z. B. im Pfauenschweif von mehreren hundert gleichzeitig aufsteigenden Raketen) kann auch hier zur Modifikation des Erhabenen hinführen, während das Ausstoßen zahlloser verschiedenfarbiger Leuchtkugeln in hoher Luft und das Durcheinanderfahren der Schwärmer an die Modifikation des Anmutigen anklingt. Im ganzen überwiegt hier weit mehr als bei der Wasserkunst das sinnlich Angenehme oder die sinnliche Reizwirkung, und die Feuerwerkskunst steht insoweit noch außerhalb des Schönen, als diese sinnliche Reizwirkung noch in ungebrochener Selbständigkeit sich in den Vordergrund drängt. Da die Feuerwerksunternehmer meist auf die Nerven eines niederen Publikums spekulieren, so ist es kein Wunder, daß die außerästhetische sinnliche Reizwirkung gewöhnlich so sehr in den Vordergrund gestellt wird; indessen ist das ein Fehler, der nicht in der Sache selbst begründet ist. Ein Kunstmäzen, der ein Gartenfest veranstaltet, wäre durch nichts gehindert, diese sinnliche Reizwirkung ganz in den Dienst einer ästhetischen Wirkung zu stellen, und nur solche Arrangements zu gestatten, welche bis zum Eindruck der einfach schönen oder erhabenen oder anmutigen dynamischen Gefälligkeit führen. In diesem Falle hätten wir in der Tat eine relativ selbständige formalschöne Kunst niederer Ordnung vor uns, die, weil

Digitized by Google

sie keinem außerästhetischen Zwecke dient, als freie Kunst bezeichnet werden müßte. Der ästhetische Schein dieser Kunst braucht nicht erst von der Wirklichkeit abgelöst zu werden, sondern bietet sich dem Beschauer bereits als freier Schein dar; denn das reale Material, woraus sich dieser bewegte Augenschein entfaltet, und wovon er getragen wird, entzieht sich gänzlich der Wahrnehmung, und das Abbrennen in der Nacht sorgt im Verein mit der Blendung der Augen dafür, daß von der nächtlichen Landschaft während des Feuerwerks nichts gesehen wird, sondern dessen Schein sich auf rein schwarzem Hintergrunde zu entfalten scheint.

δ) Die formalschöne, ausdruckslose Tanzkunst. Diese Kunst operiert mit lebendem Material. Aber hier kommt noch nicht die Naturschönheit dieses lebenden Materials in Betracht, welche bei dem geselligen Tanz und dem mimischen Kunsttanz eine so große Bedeutung hat; denn diese Naturschönheit gehört bereits den Stufen des Lebendigen, Gattungsmäßigen und Individuellen an, also einer relativ inhaltlichen Schönheit, mit der wir es hier noch nicht zu tun haben. Es handelt sich hiernach ausschließlich um die formalschönen Bewegungen niederer Ordnung, welche durch den Tanz hervorgebracht werden, um die mathematische Gefälligkeit der Kurven und Verschlingungen, welche auf dem Fußboden gezeichnet werden, der Schwungbewegungen, in welchen die Tänzer sich um sich selbst und umeinander drehen und bewegen und der Sprungbewegungen, in welchen sie sich vom Boden losreißen, um an derselben oder einer anderen Stelle auf denselben zurückzukehren. Daneben kommt dann zweitens die mathematische Gefälligkeit in den Ergebnissen dieser Bewegungen, d. h. in der Körper- und Gliederhaltung der Tänzer und der Linienführung in ihren Gruppen in Betracht. Das dritte und vielleicht wichtigste ist endlich die dynamische Gefälligkeit in der rhythmischen Gliederung der Kraftentfaltung, vermittels deren die Bewegungen vollzogen werden; diese rhythmische Gliederung in der Langsamkeit und Schnelligkeit, Weite und Kürze, Stärke und Schwäche der Bewegungen ist es, wodurch der formalschöne Tanz einerseits mit dem musikalischen Rhythmus und andererseits mit dem versifikatorischen Rhythmus verwandt ist und Verbindungen eingehen kann. Die naturschöne unrhythmische Körperbewegung verhält sich zur rhythmischen Tanzbewegung genau wie Prosa zum Verse.

Dagegen bleibt jeder seelische Ausdruck des Tanzes auch in seiner allgemeinsten und abgeschwächtesten Bedeutung hier noch unbedingt ausgeschlossen. Es mag streitig sein, ob selbst in unserem abgeblaßten geselligen Tanz oder in den sinnentleerten und ausgehöhlten Chortänzen des modernen Balletts diese Forderung einer völligen seelischen Ausdruckslosigkeit erfüllt ist, oder ob nicht doch schon in dem Rhythmus des Tanzes und in seinen schablonenhaft veräußerlichten rhythmischen Bewegungsfiguren ein Rest von Stimmung und mimischem Inhalt stehengeblieben ist. Im letzteren Falle wäre allerdings der rein formalschöne Tanz eine unwirkliche Abstraktion; aber man kann doch sagen, daß viele unserer geselligen Rundtänze und unserer Ballettproduktionen dieser Abstraktion schon sehr nahegekommen sind. Jedenfalls ist dieses formalschöne Element ein Bestand-

Digitized by Google

teil auch im inhaltvollen unfreien und freien Tanz, und muß als solches ästhetisch gewürdigt werden. Eine Nachbildung des formalschönen Tanzes ist in derselben Weise wie bei naturschönen Bewegungen möglich durch sukzessive Aufnahme einer Reihe von photographischen Augenblicksbildern, welche durch das Stroboskop dann wieder zu einer scheinbaren Einheit zusammengefügt werden; der Blick in das Stroboskop zeigt dann den stetig bewegten Augenschein im photographischen Bilde, weil die durch elektrische Funken beleuchteten Bilder zu schnell wechseln, als daß das Auge ihren Wechsel und die Diskontinuität der Veränderung wahrnehmen könnte*).

d) Die Kunst des kombinierten Augen- und Ohrenscheins. Hierunter ist der durch rhythmischen Schall begleitete formalschöne Tanz zu verstehen, sei es, daß die Tänzer selbst durch Klatschen, Schnalzen, Pfeifen, Schreien, Kastagnettengeklapper oder Tamburinschlagen den Takt zu Gehör bringen, sei es, daß diese Begleitung von anderen Personen ausgeführt wird. Der Schallrhythmus könnte auch durch die Rezitation von scharf rhythmisierten Versen (wie in den Chören der griechischen Tragödie), oder auch durch ausdruckslose, rein formalschöne Musik angegeben werden, falls es eine solche gäbe, und wenn es keine gibt, so kann man den formalschönen Bestandteil der Tanzmusik von ihrem seelenvollen Ausdruck abziehen und mit dem formalschönen Tanz verbunden denken.

2. Die unfreien Künste

Die unfreien Künste müssen unbedingt einen eigenen Platz im System der Ästhetik erhalten, nicht nur weil sie von der höchsten kulturgeschichtlichen Bedeutung und von dem schwerwiegendsten kunstgeschichtlichen Einfluß auf die freien Künste sind, sondern vor allem deshalb, weil das unfreie Kunstschöne aus rein ästhetischem Gesichtspunkt ein eigentümliches und selbständiges Gebiet im Dasein des Schönen bildet. Die unfreien Künste gliedern sich nach demselben Einteilungsprinzip wie die freien Künste, aber dies berechtigt doch nicht dazu, die ersteren bei den entsprechenden Abteilungen der letzteren so bloß nebenbei und anhangsweise als „anhängende Künste" zu behandeln, um so weniger, als deren kunstgeschichtliche Entwickelung in der Regel derjenigen der freien Künste zeitlich voraufgeht, wenn sie auch andererseits durch die letztere auf höhere Stufen emporgehoben wird und neue Anstöße zu höherer Blüte erhalten kann. Die Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte hat die frühere Vernachlässigung der unfreien Künste als einen sachlichen Fehler erkannt und ist seitdem eifrig bemüht, das Versäumte nachzuholen, so eifrig, daß sie für den Augenblick denselben geradezu eine übertriebene Wichtigkeit beizumessen scheint; die Ästhetik hat aber noch nichts getan, um die frühere Vernachlässigung und ungerechtfertigte Mißachtung der unfreien Künste zu sühnen und denselben den ihnen gebührenden Platz im System anzuweisen. Die überkommene Unterschätzung der unfreien Künste im allgemeinen hat sich an der Ästhetik dadurch gerächt, daß sie dieselbe dazu

*) Solche Bilder und Apparate liefert u. a. der Photograph Anschütz in Lissa (Posen), die von dem Amerikaner Edison noch vervollkommnet sind.

Digitized by Google

verleitet hat, die wichtigste und hervorragendste der unfreien Künste, um sie nicht an jener Mißachtung teilnehmen zu lassen, unter die freien Künste einzureihen, und diese falsche Eingliederung hat sich mit dem ganzen Beharrungsvermögen der Tradition bis heute aller Logik zum Trotz behauptet.

Das unfreie Kunstschöne dient wesentlich und in erster Reihe einem außerästhetischen Zweck; das freie Schöne dient als Schönes ausschließlich einem ästhetischen Zweck, und wenn es nebenbei auch noch zu außerästhetischen Zwecken gebraucht wird, so ist das vom rein ästhetischen Gesichtspunkt aus ein bloßer Mißbrauch, der sehr entschuldbar, sogar aus ethischem und pädagogischem Gesichtspunkt sehr empfehlenswert sein kann, aber doch immer eine dem Schönen als solchen angetane Gewalt bedeutet. Insoweit das freie Kunstschöne durch diesen Gebrauch oder Mißbrauch zu außerästhetischen Zwecken in seiner Beschaffenheit nicht geändert und beeinträchtigt wird, kann es in ruhiger Erhabenheit auf denselben herabblicken, etwa wie ein Schillersches Gedicht auf die Anstrengungen des Schulmeisters, an ihm Grammatik zu dozieren, oder ein Beethovenscher Trauermarsch auf die Benutzung bei einem Leichenzuge. Wo aber der Mißbrauch das Kunstwerk beschädigt, wird er zur Barbarei, z. B. wenn ein wertvolles Ölbild in einem Schlosse von feindlichen Soldaten als Kaminvorsatz gemißbraucht wird. Der außerästhetische Zweck des unfreien Kunstwerks hingegen bleibt selbst dann maßgebend für sein Dasein und seine Formgestaltung, wenn er zu einem rein fingierten Zweck verflüchtigt ist, z. B. in dem Prunkofen, der gar keinen Heizraum hinter der Ofentür mehr hat, oder in der Vase mit geschlossenem Halse, oder in dem Freundschaftstempelchen auf einem Aussichtspunkt. Abstrahierte man von diesem wenn auch nur fingierten außerästhetischen Zweck, so zöge man dem unfreien Kunstschönen den letzten Halt hinweg und machte es zu einer ästhetisch völlig unmotivierten Existenz; das freie Kunstschöne hingegen ist das, was es ist, ohne jede Rücksicht auf einen außerästhetischen Zweck. Dem unfreien Schönen ist die *Dienstbarkeit* zu einem außerästhetischen Zweck *wesentlich*, und selbst wenn man weiß, daß es zu diesem Dienste tatsächlich nicht mehr gebraucht werden soll, muß man doch ihm ansehen, daß es von diesem fingierten Zweck bis ins kleinste bestimmt und von ihm als seinem immanenten Formbildungsprinzip durchdrungen ist. Dem freien Schönen hingegen ist die *Freiheit* von jedem außerästhetischen Zweck wesentlich, und wenn es doch nachträglich von den Menschen zu außerästhetischen Zwecken gebraucht oder gemißbraucht wird, so muß dieser Gebrauch als etwas *Zufälliges* an dasselbe herantreten, auf dessen Eintritt bei seiner Formgestaltung niemals die geringste Rücksicht genommen werden darf. Also nicht das ist entscheidend, ob ein Objekt wirklich zu außerästhetischen Zwecken gebraucht wird oder nicht — sonst wäre ja der Prunkofen ein freies Kunstwerk und die Kirchenmusik im Gottesdienst ein unfreies Kunstwerk; — sondern nur darauf kommt es an, ob der eventuelle Gebrauch zu außerästhetischen Zwecken für die Existenz und Formgestaltung des Kunstwerks bestimmend war oder nicht, und dann ist es gleichgültig, ob ein solcher Gebrauch tatsächlich eintritt oder unterbleibt, ob er zufällig unterbleibt, oder ob schon auf sein Unterbleiben gerechnet war. Auch nicht das ist entscheidend als Merkmal des

Digitized by Google

freien Schönen, ob und in welchem Maße die vom Gebrauchszweck nicht geforderten ästhetischen Zutaten und Ornamente über die konstruktive Schönheit der passiven Zweckmäßigkeit hinausgewachsen sind, ob und in welchem Maße die zwecklos verzierende Schönheit die wesentliche Schönheit überragt; vielmehr kann von einem freien Kunstwerk trotz der unverhältnismäßigsten Überwucherung zweckloser Ornamente im großen und ganzen keine Rede sein, solange überhaupt noch in irgendwelchem Maße ein außerästhetischer Zweck für die Formbestimmtheit des Werkes mitbestimmend gewesen ist*). Dagegen dürfen die Motive, welche zu einer gegebenen Zeit den Künstler zum Schaffen bestimmen, und welche für die Richtung, nach der sein zeitweiliges Schaffen sich lenkt, maßgebend sind, niemals mit einem außerästhetischen Zweck des Kunstwerks verwechselt werden, und deshalb kann ein Schaffen um des Verdienstes willen, oder ein Arbeiten auf Bestellung niemals die Freiheit eines Kunstwerks beeinträchtigen, vorausgesetzt, daß der Künstler freie Hand in der Ausführung behält, also nicht durch den Inhalt der Bestellung zu unkünstlerischen Zugeständnissen an außerästhetische Forderungen der Besteller genötigt wird.

Aus diesem entscheidenden Unterschiede in bezug auf das Verhältnis zum Zweck ergeben sich eine Anzahl sekundärer Merkmale, von denen bald das eine, bald das andere geeignet sein kann, die Erkennung des Unterschiedes zwischen freiem und unfreiem Kunstschönen zu erleichtern.

1. Das unfreie Kunstwerk dient seinem außerästhetischen Zweck als das, was es wesentlich ist, d. h. als Realität; das freie Kunstwerk dient seinem ästhetischen Zweck ebenfalls als das, was es wesentlich ist, d. h. als ästhetischer Schein.

2. Das unfreie Kunstwerk erweckt reale Gefühle, sofern es als Realität überhaupt Gefühle erweckt; das freie Kunstwerk erweckt als Schönes nur ästhetische Scheingefühle, und insofern es doch reale Gefühle erwecken sollte, so liegt das an einem Fehler des Beschauers, der den ästhetischen Schein mit Realität verwechselt und aus der ästhetischen Auffassung herausfällt.

3. Das unfreie Kunstwerk wird erst insofern als Schönes aufgefaßt, als der Beschauer dessen ästhetischen Schein von dessen Realität ablöst; das freie Kunstwerk bietet bereits den ästhetischen Schein als einen schon durch den Künstler von der Realität abgelösten dar.

4. Das unfreie Kunstwerk kann nur in dem Fall ästhetische Scheingefühle erwecken, daß der Beschauer die Ablösung des ästhetischen Scheins von der Realität vollzieht; sofern aber dasselbe als Realität reale Gefühle erwecken sollte, konkurrieren diese mit den ästhetischen Scheingefühlen und erschweren durch diese Konkurrenz die Ablösung des Scheins. Beim freien

*) Eine plastische Figur auf einem Tafelaufsatz oder ein Relief auf einem Schilde kann in seiner Isolierung genommen ein freies Kunstwerk heißen; als Ornament an dem Ganzen eines unfreien Kunstwerks aber kann es den Charakter der Unfreiheit des Ganzen niemals aufheben, sondern wird als dekoratives Glied des Ganzen mit in dessen Unfreiheit heruntergezogen. Dasselbe gilt von den Giebelskulpturen eines Tempels.

Digitized by Google

Kunstwerk fällt sowohl die Arbeit der Ablösung des Scheins von der Realität als auch die erschwerende Konkurrenz von realen Gefühlen weg.

5. Das unfreie Kunstwerk gewährt der Arbeit des Künstlers, den ästhetischen Schein für alle anderen Leute von der Realität abzulösen, ein Betätigungsfeld, das freie Kunstwerk nicht mehr; deshalb gibt es eine malerische Nachbildung des Augenscheins von unfreien räumlichen Kunstwerken, aber nicht eine solche von freien räumlichen Kunstwerken. Wer Bilder kopiert oder Statuen zeichnet oder malt, übt damit entweder bloß Vervielfältigung, oder treibt technische Studien, liefert aber keine neuen Kunstwerke; dagegen sind die Landschaftsmalerei, auch wo sie bloß Produkte der Gartenkunst wiedergibt, die Architekturmalerei sowohl in bezug auf Exterieurs wie auf Interieurs und die Stillebenmalerei in bezug auf schöne Geräte sehr wohl als Zweige der produktiven freien Kunst anzuerkennen. Man kann sicher sein, daß alles, dessen malerische Abbildung nicht bloß Studien, sondern Kunstwerke liefert, selbst noch nicht *freies* Kunstwerk sein kann, sondern nur unfreies Kunstwerk, falls es nicht Naturschönes ist.

6. Das unfreie Kunstwerk, sofern es ein dauerndes materielles Ding ist, berechtigt dadurch, daß es wesentlich Realität ist, dazu, dem *Material*, in welchem diese Realität besteht, an und für sich und ganz abgesehen von dessen Einfluß auf den ästhetischen Schein, einen selbständigen *Wert* beizulegen; bei dem freien Kunstwerk, wo das Material nur der gleichgültige Träger des ästhetischen Scheins ist, kommt demselben kein selbständiger Wert zu, sondern es wird nur nach seinem Einfluß auf den ästhetischen Schein geschätzt. An einem Tafelaufsatz schätzt man Gold höher als Silber und dieses höher als Bronze, obwohl die letztere für den ästhetischen Schein des Kunstwerks bei weitem günstiger ist; ein Siegelring wird um so höher geschätzt, je edler sein Stein ist, obwohl dadurch der ästhetische Schein des Abdrucks um nichts besser ausfällt, und das vertiefte Relief im Steine selbst schlechter zu sehen ist. Auf echte Stoffe wird in allen unfreien Kunstwerken der höchste Wert gelegt, obwohl der ästhetische Schein der Imitationen oft gar nicht hinter dem der echten Stoffe zurücksteht. Bei der Ausstattung von Innenräumen wird trotz der Feuergefährlichkeit Holz und Leder zur Wandbekleidung vor dem getünchten Putz bevorzugt, und beim Bauen schätzt der Architekt sich glücklich, wenn der Kostenanschlag ihm gestattet, edleres Material anzuwenden, obwohl die architektonischen Verhältnisse und die Licht- und Schattenwirkung dadurch gar nicht berührt werden. Dagegen wird der Marmor vom Bildhauer nur darum bevorzugt, weil seine schwach durchscheinende und doch körnige Oberfläche der ästhetischen Auffassung des reinen Formenscheins am günstigsten ist, und diese Gunst würde sich nicht vermindern, wenn er unter allen Gesteinarten die billigste wäre.

7. Das unfreie Kunstwerk, sofern es durch die Sprache hergestellt wird, muß, um reale Gefühle anzuregen und seinen außerästhetischen Zwecken als Mittel zu dienen, notwendig Anspruch auf realistische Wahrheit des Wortsinns machen; das freie Kunstwerk hingegen hat sich um realistische Wahrheit gar nicht zu bekümmern und nur der idealistischen Wahrheit Genüge zu tun. Ein didaktisches Gedicht, das nicht Wahrheit im realistischen Sinne enthält, steht mit sich selbst im Widerspruch, und selbst wenn der Irrtum

Digitized by Google

sich in die Wahrheit einschleicht, muß doch der gute Glaube, Wahrheit zu bieten, gewahrt werden. Dasselbe gilt für eine Lobrede oder eine Predigt. Mag der Lobredner auch die Verdienste des Gepriesenen herausstreichen und seine Fehler mit dem Mantel der Liebe bedecken, so soll doch immer das idealisierte Bild noch Wahrheit im realistischen Sinne sein. Der Prediger, der noch andächtig erbauen will, während er selbst seine angepriesenen Glaubenssätze nur noch für eine schöne Dichtung der Phantasie hält und ausgibt, wird bald genug sehen, daß das Volk ihm den Rücken kehrt, denn das Volk sucht die Wahrheit in der Kirche, nicht den schönen Schein. Ähnlich verhält es sich mit der politischen und forensischen Beredsamkeit. Wenn der Redner in den Zuhörern nicht zu allererst die Überzeugung zu erwecken vermag, daß es ihm um die reine Wahrheit und um nichts als diese zu tun sei, so wird er vergebens die Schleusen seiner Rhetorik öffnen; denn niemand läßt sich durch Phrasen und Beweisgründe überreden, denen er von vornherein als einem sophistischen Gaukelspiel mißtraut. Nur durch realistische Wahrheit gehört die Rede dem Gebiete der Realität im objektiven Sinne des Wortes wenigstens mittelbar zu, während die Realität des Redeaktes als solchen ganz abgesehen von der Wahrheit seines Inhalts nicht in Betracht kommt; durch seine Entfaltung realistischer Wahrheit wird der Redeaktus erst zum praktischen Ernst im Gegensatz zum Spielen der freien Kunst mit ästhetischem Schein, und erst durch diesen Ernst gliedert er sich in einen ernsten Vorgang des realen Lebens (z. B. einen Gottesdienst, eine Parlamentssitzung oder eine Gerichtsverhandlung) ein, während der ästhetische Schein des freien Kunstwerks eine Welt für sich außerhalb der Realität des praktischen Lebens ist.

Nimmt man die angeführten sieben sekundären Merkmale zusammen mit dem vorangestellten Grundunterschied, so kann es im besonderen Falle nicht schwer werden, zu entscheiden, ob ein Kunstwerk der freien oder der unfreien Kunst zuzuzählen sei. —

Die unfreien Künste gliedern sich ebenfalls nach den Arten des ästhetischen Scheins, doch ist im Unterschiede von den formalschönen unselbständigen Künsten hier bereits der Hauptunterschied von Wahrnehmungsschein und reproduktivem Phantasieschein voranzustellen. Denn während die formalschönen Künste niederer Ordnung noch ganz auf den Wahrnehmungsschein beschränkt waren, gibt es bereits eine Anzahl von unfreien Künsten, welche den reproduktiven Phantasieschein zum Darstellungsmittel und die Sprache zum Vehikel seiner Erweckung haben.

A. Die unfreien Künste der Wahrnehmung

a) Die bloß räumlichen Künste des ruhenden Augenscheins oder das Kunstgewerbe

α) Die Tektonik oder Kunst der Geräte und Bauten

Die Tektonik zerfällt in verschiedene Unterarten hauptsächlich nach der verschiedenen Technik, welche die von ihr benutzten Materialien erfordern (Holz, Tonerde, Wachs, Pappe, Blumen, Zeugstoffe, Horn, Knochen, El-

Digitized by Google

fenbein, Stein, Metalle usw.). Jedes einzelne Material setzt wieder für verschiedene technische Behandlungsweisen verschiedene technische Fertigkeiten voraus; dadurch spalten sich die Unterarten der Tektonik wieder in verschiedene „Kunsthandwerke", z. B. die Holztektonik in Kunsttischlerei und Kunstdrechslerei, die Keramik in Töpferei, Fayence-, Porzellan- und Glas-Fabrikation, die Metalltektonik in Schwarzgießerei, Gelbgießerei, Kupferschmiederei, Metalldreherei, Goldschmiederei, die Textilkunst in Weberei, Wirkerei, Stickerei usw.*). Zur Anfertigung von Kunstwerken, welche sowohl die eine als auch die andere Art der Technik voraussetzen, müssen sich dann wiederum die verschiedenen erforderlichen Kunsthandwerke vereinigen, wobei ein Meister die Oberleitung führen muß, nach dessen Anweisung und Entwürfen alle arbeiten, so z. B. die Gießer, Schmiede und Metalldreher zur Herstellung größerer Werke in Metall, oder die Maurer, Zimmerleute und Dachdecker zur Herstellung eines Rohbaues. Es ist gleichgültig für die ästhetische Bewertung und Rubrizierung eines Werkes, ob die Entwürfe zu demselben und die Oberleitung bei seiner Ausführung von einem Handwerker des einen oder des anderen Gewerbes herrühren, der sich zu künstlerischer Erfindung aufgeschwungen hat, oder ob sie von einem studierten Techniker herrühren, der mit seinen technischen Fachkenntnissen ästhetischen Geschmack und künstlerische Anlage vereinigt, oder ob sie von einem Künstler herrühren, der sich für gewöhnlich berufsmäßig mit der Herstellung freier Kunstwerke beschäftigt. Im Mittelalter und der Renaissancezeit überwog der Handwerksmeister in allen Künsten; gegenwärtig pflegen die Entwürfe zu tektonischen Kunstwerken, falls man nicht die Nachahmung älterer Muster vorzieht, teils von studierten Architekten, teils von Bildhauern und Malern geliefert zu werden. Nur in der Baukunst, wo das erforderliche Maß von notwendigen Fachkenntnissen am größten ist, pflegen die studierten Architekten der Konkurrenz der Maler und Bildhauer enthoben zu sein, während die Konkurrenz der Handwerksmeister sich hier doch nicht über kleinere Bauwerke ohne höhere ästhetische Ansprüche hinaus erstreckt.

Die Architektur oder schöne Baukunst ist der hervorragendste Zweig der Tektonik, sowohl wegen der Größe und Kostspieligkeit seiner Werke, als auch weil er bei der Ausstattung der Innenräume alle übrigen Zweige der Tektonik in seinen Dienst nimmt, als auch weil seine außerästhetischen Zwecke zum Teil den höchsten und wichtigsten Gebieten des realen Lebens (religiöser Kultus, Staats- und Gemeindedienst, Pflege der Künste und Wissenschaften, Rechtsprechung, Verkehrswesen usw.) angehören. Sowohl infolge der idealen Würde der außerästhetischen Zwecke als auch durch die Größe und innere Vielseitigkeit der Erscheinung ragen die Baukunstwerke über alle anderen tektonischen Kunstwerke hervor und sind fast allein unter ihnen fähig, die Modifikation des Erhabenen, und zwar in entschiedenster Ausprägung zu versinnlichen. Unter allen Zweigen der Tektonik hat deshalb auch die Baukunst die größte kulturgeschichtliche Bedeutung und

*) Vgl. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, 2 Bde. (Frankfurt und München 1860 und 1863); J. von Falke, Ästhetik des Kunstgewerbes (Stuttgart, Spemann); G. Bucher, Geschichte der technischen Künste (Stuttgart, Spemann).

Digitized by Google

den stärksten Einfluß auf die Geschichte der freien Künste gehabt; in keinem gelangt in so hohem Maße als in ihr die ästhetische Bedeutung und Würde der unfreien Kunst zu durchschlagender Geltung auch auf das Gemüt des Laien. Es ist deshalb kein Wunder, daß die Kunstgeschichte von jeher der Geschichte der Architektur eine besondere Beachtung gewidmet und ihre Wechselwirkung mit den übrigen Künsten schon zu einer Zeit eifrig verfolgt hat, als der Geschichte des Kunstgewerbes im übrigen noch wenig oder gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Es ist ebensowenig zu verwundern, daß unter solchen Umständen die Ästhetik die Baukunst nicht übergehen mochte, und dieselbe einfach unter die Künste einreihte, worunter sie so lange, als sie die unfreien Künste noch mißachtend beiseite schob, stillschweigend die freien Künste verstand. So ist es gekommen, daß man sich daran gewöhnt hat, die Baukunst als eine der freien Künste zu betrachten, wozu es gar keine wissenschaftliche Rechtfertigung gibt. Jeder Versuch, das überkommene Vorurteil nachträglich zu rechtfertigen, beweist schon darum nichts, weil er zu viel beweist, nämlich für die höheren Produkte des Kunstgewerbes (z. B. der Goldschmiedekunst oder Zuckerbäckerkunst) ganz ebenso beweisend sein würde. Entweder gehören alle Zweige der Tektonik in die Reihe der freien Künste oder keiner; im ersteren Falle gehören dann aber auch alle anderen unfreien Künste ebensogut wie die Tektonik in die Reihe der freien Künste, d. h. der Unterschied zwischen freien und unfreien Künsten müßte als ein Irrtum und Mißgriff wieder beseitigt werden.

Die Baukunstwerke dienen allemal einem außerästhetischen Zweck, der sich zunächst ganz allgemein als Raumabschließung, sei es nach den Seiten hin (Einfriedigung), sei es nach oben (Bedachung), sei es nach unten hin (Bodenbereitung durch Substruktion) bezeichen läßt. In der Regel ist die Raumabschließung eine allseitige, indessen kann auch entweder der natürliche Erdboden den künstlichen Fußboden ersetzen, oder die Bedachung fehlen, oder die Einfriedigung zu einer bloß ideellen Andeutung einschwinden (z. B. als Brückengeländer oder dachtragende Säulenreihe). Gleichgültig ist es für den Zweck, ob der abgeschlossene Raum durch Aufbau der Wände oder durch Wegnahme des füllenden Stoffes (Höhlenbau, Kellerung) erfolgt, ob das Gebäude fest in die Erde gefügt ist oder auf Rädern rollt (z. B. als Eisenbahn-Salonwagen) oder auf dem Wasser schwimmt; wesentlich ist nur die Raumabschließung für einen realen Zweck der Raumbenutzung. Gleichgültig ist es ferner, welcher Art die Zwecke der Raumbenutzung sind, ob individuell oder sozial, volkswirtschaftlich oder ideal, weltlich oder religiös, privat oder politisch, banausisch oder ethisch, da alle diese dem Ernst des realen Lebens angehören und außerhalb des Selbstzwecks der Schönheit liegen. Der außerästhetische Zweck ist schlechthin bestimmend als konstruktives Prinzip, zunächst für die dem Gebrauchszweck unmittelbar dienende Seite, vermöge des Korrelationsgesetzes, dann aber auch mittelbar für die dem Gebrauchszweck nicht unmittelbar zugekehrten Seiten, und wirkt so als bestimmendes Formgestaltungsprinzip bis in die kleinsten Einzelheiten hinein. Den vom teleologischen Formprinzip gelassenen Spielraum benutzt der künstlerische Gestaltungstrieb beim Bauwerk wie bei jedem anderen Kunstgerät zu luxurierender Entfaltung von schönen

Digitized by Google

Zutaten, die teleologisch überflüssig sind; wenn irgendmöglich aber bindet die künstlerische Phantasie selbst diese praktisch zwecklosen Zutaten mit dem außerästhetischen Zweckprinzip indirekt zusammen vermittels einer auf diesen Zweck hindeutenden Symbolik. Dieses Streben ist ebenfalls allem Kunstgewerbe gemein, ohne daß durch dasselbe das unfreie Kunstwerk über die Sphäre der Unfreiheit emporgerückt würde.

Das Bauwerk ist eine Realität, die als Realität ihrem außerästhetischen Zwecke dient, und durch diese Dienstbarkeit mehr oder minder reale Gefühle (heimische Traulichkeit, Besitzerstolz, Patriotismus, Ehrfurcht, religiöse Andacht usw.) erweckt. Die Baukunst ist nicht eine bildende Kunst, sondern eine bauende Kunst, sie produziert nicht Bildwerke, sondern Bauwerke, nicht Bilder, Nachbildungen oder Abbilder von Realitäten, sondern Realitäten. Es ist ganz irrtümlich, die Baukunst zur bildenden Kunst zu rechnen, weil sie dreidimensionale Werke schafft wie die Plastik; wenn dieses Argument zuträfe, so gehörte ebensogut auch die ganze Tektonik zur bildenden Kunst, und der Tischler und Töpfer, welche dreidimensionale Kunstschränke und Kunstöfen produzieren, wären dann ebensogut „bildende Künstler", wie der Bildhauer, der das Marmorbild eines Gottes oder Helden produziert.

Der Beschauer muß erst in seiner subjektiven Auffassung den ästhetischen Schein von der Realität des Bauwerks ablösen; der Maler kann im Architekturbilde die Trennung von Schein und Realität ein für allemal für alle künftigen Beschauer seines Bildes vollziehen und ihnen den ästhetischen Schein überliefern ohne die im Bauwerk mit ihm verwachsene Realität. Ein solches Architekturbild erregt dann die ästhetischen Scheingefühle, welche den von dem wirklichen Bauwerk bei gleicher Beleuchtung usw. erregten realen Gefühlen entsprechen. Der Wert des Bauwerks wird nicht nur nach seinem ästhetischen Schein geschätzt, sondern auch nach dem Marktwert der Materialien, welche zu seiner realen Herstellung benutzt worden sind. Ein Objekt, das nur den ästhetischen Schein eines Bauwerks vorführte, ohne praktisch benutzbar zu sein, z. B. die aus Holz und Stuck errichtete Fassade eines Tempels, wäre eben kein Bauwerk mehr, sondern nur das plastische Abbild eines solchen. Käme es bei Bauwerken nicht auf den realen Gebrauch, sondern nur auf den ästhetischen Schein an, so würden solche plastische Architekturbilder in natürlicher Größe ohne Zweifel den Vorzug der Billigkeit haben und sonst ganz dasselbe leisten; man gebraucht die Kunstbauten also nicht bloß, weil sie einmal da sind, sondern sie sind nur dazu da, um praktisch gebraucht zu werden, und dieser Gebrauch ist weder etwas zufällig hinterdrein an sie Herankommendes noch eine Gewalt, die ihnen angetan wird, sondern die Erfüllung ihres Daseinszweckes.

Wo die Möglichkeit des Gebrauchs für ein Bauwerk aufgehört hat, da ist dasselbe nicht etwa zu einem reinen, sondern zu einem toten, abgestorbenen Kunstwerk, zu einer mehr oder minder gut erhaltenen Mumie, zu einer geistigen Ruine, zu einem geschichtlichen Denkmal vergangenen Kunstlebens herabgesetzt. Es ist dann viel leichter geworden, den ästhetischen Schein von demselben abzulösen, weil es trotz seiner stehengebliebenen materiellen Realität seine geistige Realität als Mittel für einen realen

Digitized by Google

Lebenszweck eingebüßt hat. Das tote Baukunstwerk erscheint infolgedessen dem Beschauer weit leichter als freies Kunstwerk, aber doch nur, weil es der Realität des Lebens abgestorben und geistig zur Ruine geworden ist. Der Beweis für die Richtigkeit dieser Erklärung liegt in der Tatsache, daß bei lebenden Bauwerken jedes Zeichen des Verfalls den ästhetischen Eindruck *stört*, bei toten aber denselben *erhöht*; der bauliche Verfall ist nämlich bei lebenden Bauwerken zweckwidrig, bei toten nicht, vielmehr wird bei letzteren der elegische Eindruck der geistigen Ruine durch einen äußerlich ruinenhaften Zustand gesteigert, solange der letztere das Erkennen der Formen nicht allzusehr erschwert. Aber auch beim toten Bauwerk hängt der ästhetische Eindruck davon ab, daß man die Zwecke, denen es während seiner Lebensdauer diente, kennt und als formbestimmendes Prinzip im ganzen wie im einzelnen wiedererkennt; der Schein, ein freies Kunstwerk vor sich zu haben, ist also selbst beim toten Bauwerk ein falscher Schein, wenngleich er psychologisch erklärbar ist.

Das Verhältnis des Bauwerks zu seinem realen Zweck ist ganz dasselbe beim prachtvollsten Dom, Königsschloß, Theater oder Museum, wie beim schmucklosesten Wohnhaus; der Unterschied in der Erfüllung ästhetischer Ansprüche neben den praktischen ist nur graduell, und jede Scheidung in nützliche und schöne Baukunst beruht in der Ziehung ihrer Grenzlinie auf reiner Willkür. Man kann diese Scheidung im großen und ganzen gelten lassen, sofern sie die Bauten, welche gar keine Kunstwerke mehr zu nennen sind, von denen, welche unfreie Kunstwerke sind, oder die „unschöne" Architektur von der „unfrei-schönen" sondert, aber niemals in dem Sinne, als ob sie unfreie und freie Kunstwerke voneinander sonderte. Ein fließender Übergang zwischen freien und unfreien Kunstwerken existiert überhaupt nicht; ein solcher ist einfach darum unmöglich, weil er widersprechende Bestimmungen (Freiheit und Unfreiheit) in sich vereinigen müßte. Ein fließender Übergang existiert nur zwischen den rein technischen (unschönen unfreien) Künsten und den schönen unfreien Künsten; dieser darf aber nicht mit dem ersteren verwechselt werden. Dies alles beweist zur Genüge, daß die Baukunst, auch sofern sie schöne Kunst ist, doch nur und ausschließlich eine unfreie schöne Kunst ist, aber in keiner Weise zu den freien Künsten gehört oder auch nur einen Übergang zu denselben anbahnt*).

Die Tektonik steht mit ihren Werken wesentlich auf der Konkretionsstufe des passiv Zweckmäßigen, schließt aber natürlich auch die drei niederen Stufen in sich und weist zugleich symbolisierend auf das mit ihren außerästhetischen Zwecken verknüpfte Ideengebiet hinaus. Die ästhetische Zergliederung der Tektonik wird demnach von unten aufsteigend zu untersuchen haben, welche Bedeutung 1. dem sinnlich Angenehmen, 2. dem mathematisch Gefälligen, 3. dem dynamisch Gefälligen, 4. dem konstruktiv Zweckmäßigen und 5. dem Symbolischen zukommt.

Das *sinnlich Angenehme* der Tektonik entfaltet sich vorzugs-

*) Vgl. hierzu „Die deutsche Ästhetik seit Kant", zweites Buch Kap. II 1 „Die Stellung der Baukunst im System der Künste", S. 461—484.

Digitized by Google

weise in der koloristischen Wirkung der kunstgewerblichen Erzeugnisse. Bekanntlich ist gerade diese Seite der unfreien Kunst neuerdings sowohl durch kunstgeschichtliche Studien und bessere Würdigung der vorhandenen Musterstücke und Proben vergangener Kunstepochen wieder bedeutend gehoben, und die früher übliche Verkennung der ästhetischen Berechtigung des Farbenreizes und lebenslustiger Buntheit glücklich beseitigt worden, und wenn auch der Umbildungsprozeß des Geschmacks in dieser Hinsicht noch keineswegs zum Abschluß gelangt ist, und namentlich in der Architektur die tastenden Versuche noch sehr der Klärung bedürfen, so wird doch der einmal beschrittene Weg sicherlich nicht wieder verlassen werden und früher oder später zu wertvollen Zielen führen. Gerade hier können die kunstgewerblichen Mustersammlungen, Museen und Zeichenschulen auch fernerhin von größtem Nutzen sein, wie sie es bisher schon gewesen sind. Aber andererseits ist auch vor einer Überschätzung des Wertes der Farbigkeit zu warnen, die sich neuerdings vielfach mit diesen Reformbestrebungen verknüpft zeigt, und die meistens mit einer Überschätzung des ästhetischen Wertes der kunstgewerblichen Produktion Hand in Hand geht. Der Farbenreiz kann in seinem Wertverhältnis zu den übrigen Faktoren der kunstgewerblichen Schönheit nur dann richtig gewürdigt werden, wenn man sich gegenwärtig hält, daß derselbe wesentlich der Stufe des sinnlich Angenehmen angehört, also an und für sich als reiner sinnlicher Reiz außerhalb des Schönen steht und erst dadurch in das ästhetische Gebiet emporgehoben werden muß, daß er Hilfsmittel zur Erzielung formalschöner Wirkungen und Ausdrucksmittel für ästhetische Stimmungen wird. In ersterer Hinsicht wirkt die Farbigkeit zur Erleichterung der Auffassung mathematisch gefälliger Muster und sowohl mathematischer als dynamischer Formglieder, und unterstützt sowohl hierdurch als auch durch die formalschöne Farbenharmonie selbst den Eindruck der formalen Schönheit des Werkes; in letzterer Hinsicht dient die stimmungsvolle Wirkung des Kolorits symbolisch in bezug auf die Ideen, die sich mit dem praktischen Zweck verknüpfen, und in bezug auf die Gefühle, welche durch diese Ideen erregt werden.

Hinsichtlich der zweiten Stufe, des *mathematisch* Gefälligen, ist die Tektonik von jeher ausreichend gewürdigt worden, da diese den Kern der formalen Schönheit ihrer Werke im Gegensatz zu deren inhaltlicher Schönheit, d. h. der konstruktiven Zweckmäßigkeit, bildet. Gerade weil die inhaltliche Schönheit der kunstgewerblichen Erzeugnisse selbst noch keiner hohen Konkretionsstufe des Schönen angehört, muß auch die im Verhältnis zu ihr formale Schönheit sich auf noch untergeordneteren Stufen bewegen; von den dreien aber, die unter dem passiv Zweckmäßigen stehen, nimmt das mathematisch Gefällige eine mittlere Stellung zwischen dem sinnlich Angenehmen und dem dynamisch Gefälligen ein, und hebt das erstere zur Schönheit empor, während es das letztere aus seiner Verwachsung mit dem konstruktiv Zweckmäßigen herauslöst und noch auf die Seite der formalen Schönheit mit herüberzieht. Das mathematisch Gefällige, d. h. Regelmäßigkeit, Gleichmaß, Symmetrie, Proportionalität usw., bildet deshalb *den Grundstock der formalen Schönheit am tektonischen Kunstwerk*, dem sich Kolorit und dynamische Gefälligkeit

Digitized by Google

erst anschließen und von dem beide zusammengebunden werden; es liefert zugleich den Maßstab, nach welchem die Benutzung der ornamentalen Motive aus dem organischen Gebiet sich richten muß. Wie schon oben bemerkt, bedeutet die tektonische (oder wie man auch wohl vermittels einer denominatio a potiori sagt: die architektonische) Stilisierung pflanzlicher oder tierischer Motive bei ihrer Verwendung zu Ornamenten nichts weiter als die Herabschraubung derselben von den Stufen des Gattungsmäßigen und lebendig Organischen zu der Stufe des mathematisch Gefälligen, ohne dabei die Erkennbarkeit der Herkunft ganz zu zerstören. In vielen tektonischen Künsten muß das mathematisch Gefällige zugleich das dynamisch Gefällige mit ersetzen, wo letzteres keine Gelegenheit zur Entfaltung findet (z. B. in der Textilkunst). Je schwerer das Material und je größer die Abmessungen des Werkes werden, desto mehr tritt allerdings die Schwerkraft und ihre Überwindung in den Vordergrund, aber doch ohne jemals ganz die Rücksicht auf mathematische Gefälligkeit zu verdrängen. Selbst in der Baukunst, wo die dynamisch zu bewältigenden Lasten am größten werden, wäre es ein mindestens ebenso verhängnisvoller Irrtum, die Bedeutung des mathematisch Gefälligen in und neben dem dynamisch Gefälligen ganz zu übersehen (wie z. B. Schopenhauer getan hat), als die Bedeutung des sinnlich angenehmen Farbenreizes neben der mathematischen Gefälligkeit der Formen und Verhältnisse zu verkennen.

Hinsichtlich der dynamischen Gefälligkeit der tektonischen Werke und ihrer Glieder sind von Semper und vielen andern*) so viele schätzbare Betrachtungen zusammengetragen worden, daß nach dieser Seite der Ästhetik wohl am wenigsten zu tun übrigbleibt. Das dynamisch Gefällige fließt einerseits so mit dem mathematisch Gefälligen zusammen, daß die Entscheidung, welcher Art von ästhetischen Motiven ein bestimmtes Formgebilde seine Gestaltung verdankt, nicht immer leicht ist, und andererseits leitet es unmittelbar zu dem passiv Zweckmäßigen hinüber, weil der dynamische Zweck der tektonischen Konstruktion selbst schon als ein wenn auch beschränkter praktischer Zweck angesehen werden kann. Solange ich z. B. von der praktischen Benutzung eines Bauwerks abstrahiere, fasse ich die Unterstützung des Dachs durch die Wände rein unter dem Gesichtspunkt der dynamischen Gefälligkeit des stabilen Gleichgewichts von Last und Stütze auf; sobald ich aber auf den Zweck der Bewohnbarkeit reflektiere, erscheint die Abstützung des schirmenden Dachs als etwas konstruktiv Zweckmäßiges, dem Gebrauchszweck Entsprechendes. Im allgemeinen wird die Innenseite die Abstraktion vom Gebrauchszweck schwerer machen als die Außenseite, weil der Drinnenstehende weiß, daß die einstürzende Decke ihn mit erschlagen würde; darum ist die Wirkung des dynamisch Gefälligen, noch abgesehen von aller konstruktiven Zweckmäßigkeit, leichter bei einer Außenansicht zu erproben und stärker bei denjenigen Bauwerken, bei denen die Außenansicht die Hauptsache ist, als bei denen, wo der Schwerpunkt auf der

*) Vgl. z. B. Karl Bötticher, Die Tektonik der Hellenen (Potsdam 1844 ff.); Rosengarten, Die architektonischen Stilarten (Braunschweig, Vieweg); Hauser, Stillehre der architektonischen und kunstgewerblichen Formen (Wien, Hoelder, 1880).

Digitized by Google

Innenseite liegt. So kommt es, daß man bei dem griechischen Tempel sich am leichtesten der dynamischen Gefälligkeit des erzielten Gleichgewichts von Last und Stütze hingibt. Dem Interieur des gotischen Domes hingegen gelingt es nur darum, den Geist des Beschauers über den Gedanken an den realen Zweck des Stützens der Decke hinwegzuheben und rein in der Erhabenheit der dynamischen Gefälligkeit aufgehen zu lassen, weil es der Konstruktion gelungen ist, die zu tragende Last wenigstens für den Augenschein in der überschießenden Kraft der tragenden Glieder völlig verschwinden zu lassen. So wird der Beschauer von dem Gedanken an die ihn bedrohende Realität ganz und gar abgelenkt und erhält die volle Freiheit, die dynamische Gefälligkeit des Ganzen wie des Einzelnen ohne jede Rücksicht auf den realen Bauzweck zu betrachten.

Wie wichtig man aber auch das dynamisch Gefällige schätzen möge, so ist das Gleichgewicht von Last und Stütze doch immer nur eine ganz einseitige und untergeordnete Konstruktionsrücksicht, welche für sich allein niemals ausreichen würde, um die Existenz von tektonischen Kunstwerken ästhetisch zu rechtfertigen. Wenn schon das dynamisch Gefällige in den Bewegungen des springenden und fallenden Wassers oder der aufsteigenden Feuerwerkskörper nicht ausreicht, um selbständige Kunstwerke im eigentlichen Sinne zu begründen, so ist das bei dem bloßen statischen Gleichgewicht, wie es in Bauwerken zur Anschauung kommt, erst recht nicht der Fall; denn die Idee der Schwerkraft ist selbst auf der dynamischen Konkretionsstufe der Idee doch immer nur eine untergeordnete Art derselben, und im Vergleich zur aktuellen Bewegung und der in ihr zur unmittelbaren Anschauung gelangenden lebendigen Kraft ist die vollständige Ruhe der tektonischen Werke doch bloß ein schwaches Hilfsmittel, um die potentiellen Druck- und Zugkräfte anzudeuten und indirekt erschließen zu lassen. Deshalb wäre es irrtümlich, das ästhetische Wesen der Tektonik allein auf das dynamisch Gefällige, oder auch auf die Einheit des dynamisch und mathematisch Gefälligen mit dem sinnlich Angenehmen stützen zu wollen, und zu verkennen, daß hiermit doch erst die formalschöne Seite der Tektonik erschöpft ist. Die inhaltliche Schönheit derselben beginnt dagegen erst mit dem passiv Zweckmäßigen, und durch diese erst wird sie in die Reihe der selbständigen, obschon unfreien Künste erhoben.

In dem außerästhetischen Zweck der tektonischen Werke, der ihre inhaltliche Schönheit setzt, liegt auch erst der der inhaltlichen Schönheit entsprechende ideale Gehalt, während der ideale Gehalt des mathematisch und dynamisch Gefälligen an ihnen im Verhältnis zu ihrer inhaltlichen Schönheit noch mit zur Seite ihrer relativ formalen Schönheit gehört. Die mathematischen Ideen der Regelmäßigkeit und Symmetrie, oder die dynamische Idee der Schwerkraft ist sonach allerdings in tektonischen Werken mit versinnlicht, sofern es zu deren formaler Schönheit gehört, auch diesen Ideen gerecht zu werden; aber man kann nicht sagen, daß die tektonischen Werke dazu da seien, um diese mathematischen oder dynamischen Ideen darzustellen oder zu versinnlichen. Vielmehr sind sie allein und ausschließlich zur Versinnlichung derjenigen Ideen ins Dasein gerufen, welche in ihrer inhaltlichen Schönheit zum Ausdruck gelangen und deren Bedeutung schon

Digitized by Google

durch ihren Namen bezeichnet wird, z. T. Tisch, Stuhl, Bett, Schrank, Ofen, Lampe, Kanne, Schild, Helm, Fruchtschale, Tafelaufsatz, Treppe, Ehrenpforte, Stall, Scheune, Wohnhaus, Museum, Theater, Schloß, Tempel, Kirche. Die Idee und der praktische, außerästhetische Zweck decken sich beim passiv Zweckmäßigen. Das Werk ist um so schöner, je mehr es im ganzen und in allen einzelnen Teilen die Grundidee seines Zweckes durchscheinen läßt, und nach dem Korrelationsgesetz auch diejenigen Seiten oder Teile durch das Formbildungsprinzip dieses Zweckes indirekt durchdringen läßt, welche unmittelbar nicht von ihm berührt werden. Wo z. B. das Werk, wie die meisten Bauwerke eine innere und eine äußere Seite hat, und vorzugsweise nur die eine dem Zwecke direkt dient, da muß doch auch die andere ihn erkennen lassen und bis in die kleinsten Einzelheiten indirekt von ihm bestimmt sein. Dieses Gesetz zeigt sich z. B. wirksam, wenn das Mittelschiff der Kirche auch von außen sichtbar die Seitenschiffe, oder der Bühnenraum des Theaters den Zuschauerraum, oder die Kuppel der Schloßkapelle die Zinnen des Schlosses überragt. Um es überall bestätigt zu finden, muß man allerdings bei Gebäudekomplexen, welche einen Hofraum einschließen, die Hofansicht mit zur Außenseite rechnen. Dann kann man aber auch getrost den Satz aufstellen, daß jede innere Gliederung des Bauwerks nach praktischen Bedürfnissen, welche nicht zugleich auf die Außenseite ihren Widerschein wirft, entweder eine unschöne Verbauung oder gar eine häßliche Verschleierung und teilweise Maskierung des Gebäudezwecks ist. Wenn erstere nur einen Verzicht des Bautechnikers auf ästhetische Ansprüche beweist, so bekundet die letztere einen prinzipiellen Verstoß gegen die ästhetischen Forderungen.

Was endlich den fünften Punkt, die Symbolisierung betrifft, so erstreckt sich dieselbe nicht bloß auf den praktischen Zweck als solchen, sondern auch auf die Ideen, Gefühle und Stimmungen, welcher näher oder ferner mit demselben verknüpft sind. Diese Symbolisierung benutzt als Ausdrucksmittel teils dekoratives Ornament aus den freien Künsten, durch welche sie die Stufen des Lebendigen, Gattungsmäßigen und Individuellen vorwegnimmt, teils aber auch das Kolorit und die Formen, welche eigentlich den niederen Stufen des sinnlich Angenehmen, mathematisch und dynamisch Gefälligen angehören. Es ist bekannt, wie sehr die Farbe als Ausdrucksmittel für Stimmungen feierlicher und lustiger, ernster und heiterer, froher und trüber Art verwendbar ist, und daß eckige, gezackte und verzwickte Formen das Gefühl des Beschauers anders affizieren als abgestumpfte, weiche oder schlichte Formen. Man kann die Bemerkung hier anfügen, daß das scheinbare Übergewicht der Last über die Kraft in den asiatischen und ägyptischen Formen ebenso eine unwillkürliche Symbolisierung der dort noch auf dem Menschen drückend lastenden Übermacht der finstern Gottheit sind, wie das harmonische Gleichgewicht in den hellenischen Formen ein Sinnbild ihrer harmonischen, ins Gleichgewicht gesetzten Weltanschauung, und das scheinbare Übergewicht der Kraft in den himmelanstrebenden gotischen Formen ein Sinnbild des weltabgekehrten siegesgewissen Gottvertrauens im christlichen Bewußtsein ist. Aber alle solche Ausdrucksmittel der Symbolisierung ergeben sich mehr unwillkürlich und gelegentlich, während

Digitized by Google

das Ornament recht eigentlich der Tummelplatz für die symbolisierende Absicht der tektonischen Künstler ist.

Ganz irrtümlich wäre der Gedanke, als ob eine solche Symbolisierung bloß bei der Baukunst und nicht ganz ebensogut bei den anderen tektonischen Künsten Platz griffe. Im Gegenteil, man kann sagen, daß die Baukunst durch ihre Abmessungen mehr als die übrigen tektonischen Künste davor geschützt ist, durch dekoratives Ornament überwuchert zu werden, weil in ihr die Flächen zu groß sind, daß mehr wie einzelne Stellen derselben mit Ornament besetzt werden können. Je kleiner der Maßstab des tektonischen Werkes, desto größer wird die Gefahr einer Überladung mit Zierat überhaupt, also auch die einer Überladung mit symbolisierendem Zierat, so daß schließlich der Gebrauchszweck ganz unter demselben zugrunde gehen kann. Wenn aber einmal trotz der Größe des Maßstabes das symbolisierende Ornament dazu gelangt, alles zu überziehen, dann wirkt es um so erdrückender, je größer die Werke sind. In einem wohlhabenden Haushalt ist allenfalls auch für Prunkgeräte Platz, deren Gebrauchszweck bloß fiktiv ist, und solche können am ehesten eine Überwucherung des symbolisierenden Ornaments vertragen; aber Bauwerke werden nur im allerkleinsten Maßstabe zu fiktiven Zwecken errichtet werden können (Freundschaftstempelchen u. dgl.). Niemand wird eine Kirche bauen mit der von vornherein ausgesprochenen Absicht, daß in derselben niemals Gottesdienst gehalten werden soll, niemand ein Gerichtsgebäude, in welchem niemals Sitzungen gehalten werden sollen; wohl aber werden Öfen gesetzt, Trinkbecher getrieben, Waffen geschmiedet, Spucknäpfe bemalt und Staatsküchen eingerichtet, die niemals zu wirklichem Gebrauch kommen sollen, sondern nur als Prunkstücke dienen sollen, und bei ihnen kann das symbolisierende Ornament sicherlich einen relativ weit größeren Raum einnehmen als bei einem zum Ernstgebrauch bestimmten Bauwerk. Wäre also die symbolisierende Hindeutung auf die mit den praktischen Gebrauchszwecken in Verbindung stehenden Ideengebiete ausreichend, um über die Dienstbarkeit außerästhetischer Zwecke hinaus und in das Reich freier Schönheit zu erheben, so würden jedenfalls die mit Ornament beladenen Prunkgeräte dieses Vorzugs in weit reicherem Maße teilhaftig sein als die Bauwerke. Die Tatsache, daß das symbolisierende Ornament ebenso wie das formalschöne sich der konstruktiven Zweckmäßigkeit im Sinne der praktischen Gebrauchszwecke als dem höchsten Formbildungsprinzip unterordnen muß und nur den von diesem gelassenen Spielraum ausfüllen darf, beweist übrigens zur Genüge, daß die Dienstbarkeit unter außerästhetischen Zwecken durch symbolisierendes Ornament weder aufgehoben werden soll noch kann*).

*) Vgl. unten S. 754—759. — Zur Ästhetik der Baukunst ist zu verweisen auf: Adamy, Die Architektur als Kunst (Hannover, Helwing, 1883, 12½ Bogen); Maertens, Praktische Ästhetik der Baukunst und der gewerblichen Künste, 2. Aufl. (Bonn, M. Cohen & Sohn, 1887, 7½ Bogen); A. Göller, Zur Ästhetik der Architektur (Stuttgart, K. Wittwer, 1887, 12 Bogen); für Geschichte der Baukunst auf: Adamy, Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage, 3 Bde. in 11 Abteilgn. (Hannover 1883 ff.); Lübke, Geschichte der Architektur, 2 Bde. (Leipzig, Seemann); Kugler, Geschichte der Baukunst, 3 Bde. (Stuttgart, Ebner & Seubert).

Digitized by Google

β) Die Garten- und Forstkunst

Während die Tektonik in der Hauptsache ohne Naturvorbild gestaltet und aus totem Material bildet, nimmt die Garten- und Forstkunst die vorgefundene lebendige Natur als Material und als Vorbild und sucht im Wetteifer mit der Natur durch Kombination und Idealisierung etwas landschaftlich Schöneres herzustellen, als die sich selbst überlassene Natur am gleichen Platze hervorbringen würde. Wo der Boden eben ist, schafft sie künstlich einen welligen Fluß der Linien; wo es der Landschaft an der anmutigen Belebung durch Wasser fehlt, legt sie Teiche an; wo der Boden sandig und unfruchtbar ist, macht sie ihn durch Düngung fruchtbar und bepflanzt ihn mit Gewächsen, die er von selbst nicht tragen würde. In dieser Hinsicht wirkt sie einerseits idealisierend auf die Naturschönheit der gegebenen Landschaft ein, und kombiniert andererseits durch die Wahl der Gewächse die Schönheiten, welche sonst nur an verschiedene Standorte, Länder, Klimate usw. verteilt sind. Es ist dabei eine Hauptkunst des Gärtners, an die Leistungsfähigkeit des Bodens und Klimas nicht zu überspannte Zumutungen zu stellen, alles Gewaltsame, Willkürliche, Zusammengesuchte und Kunterbunte zu vermeiden, bei aller Abwechselung und trotz aller Kontraste eine gewisse Einheit des Gesamteindrucks und der Grundstimmung zu wahren, und diese Grundstimmung dem Stande, dem Charakter und den Lebensgewohnheiten der Besitzer, dem Stil der Baulichkeiten und dem Zweck des Gartens anzupassen. Durch Orientierung auf die Lage des Wohnhauses und der sonstigen Baulichkeiten sowie durch geschickte Führung der Wege und Markierung der zum Verweilen einladenden Ruhepunkte ist dafür Sorge zu tragen, daß die vorteilhaftesten Standpunkte zur Auffassung von Überblicken und Durchblicken, Ausblicken und Einblicken nicht unbenutzt bleiben, und daß die Reihenfolge der so durchwanderten Naturschönheiten weder der Steigerungen noch der Kontraste, weder des anregenden Stimmungswechsels noch des harmonischen Abschlusses entbehrt, kurz eine zusammenhängende Suite von Stimmungslandschaften oder eine Symphonie von Naturschönheiten darbietet.

Bei alledem ist aber das Produkt der Gartenkunst doch kein reiner ästhetischer Schein, sondern eine materielle Wirklichkeit, *ein Naturschönes*, an dessen idealisierender Kombination die Kunst mitgewirkt, aber doch nur durch Begünstigung und Direktion der Naturproduktivität mitgewirkt hat. Die Wirklichkeit, welche dem Beschauer durch die Gartenkunst geboten wird, ahmt in ihren Teilen das an anderen Orten und unter anderen Bedingungen von selbst entstandene Naturschöne nach, und überläßt es gleich diesem dem Beschauer, erst seinerseits von ihr den ästhetischen Schein abzulösen und zu genießen. Der Zweck des Gartenkunstwerks ist aber auch nicht einmal in erster Reihe ein ästhetischer; der Garten und Park soll nicht bloß ästhetische Scheingefühle erwecken, sondern zunächst und vor allem reale Gefühle. Der Garten soll alles dasjenige, was der Kulturmensch bei Spaziergängen und Ausflügen in der freien Natur sucht, in die unmittelbare Nähe seines Wohnhauses zusammenrücken: Erfrischung und Erholung, Stärkung und Beruhigung des Gemüts und der Nerven, Ein-

Digitized by Google

atmen von Waldgeruch, Wiesenaroma und Blumendüften, Genuß der bald kräftigen bald milden, aber immer frischen Luft, Erquickung durch die lauschige Kühle, bald des Hochwaldes, bald des unterholzreichen Gebüsches, wohltätig beruhigende Fernsicht für die am Studiertisch ermüdeten Augen, behagliche Mittagsruhe in schattiger Laube, Hingabe an den sanften Abendfrieden der Natur an offenem Platz mit nicht zu eng begrenztem Blick, Belauschen der Vogelstimmen, Insektengeräusche, des fernen Glockenklanges usw. Diese Empfindungen sind teils durch das Gemeingefühl, teils durch den Geruch vermittelt und charakterisieren sich schon dadurch als außerästhetische reale Reizwirkungen; aber auch soweit dieselben durch Gesicht und Gehör und die mit denselben verknüpften Assoziationen vermittelt sind, greifen sich doch in das reale Gefühlsleben ein und werden um dieser Eingriffe willen und wegen deren fördernder Rückwirkung auf das allgemeine Wohlbefinden und die Leistungsfähigkeit aufgesucht. Die ästhetischen Eindrücke stehen dabei in zweiter Reihe, und soweit sie in Betracht kommen, geschieht es nicht um ihres ästhetischen Wertes willen, sondern wegen ihres Stimmungsgehalts, der aus der Sphäre der ästhetischen Scheingefühle in diejenige der realen Gefühle übergreift und dem Ensemble der letzteren eine noch zartere Färbung und Duft verleiht. Es ist damit natürlich nicht ausgeschlossen, daß jemand das Gartenkunstwerk aus rein ästhetischem Gesichtspunkt betrachtet, aber man darf sich nicht verhehlen, daß diese Auffassungsweise hier eine einseitig abstrakte ist, die dem Gegenstande nicht in seinem ganzen Werte gerecht wird.

Die praktische Bedeutung des Gartenkunstwerks zeigt sich auch in der notwendigen Rücksichtnahme auf die sozialen Verhältnisse der Nießnutzer. Der einsame Philosoph sucht zu seinem Umherwandern oder Niedersitzen andere Pfade und Ruheplätze auf als das Liebespaar, das einander seine Welt ist, und noch andere Ansprüche erhebt die Gesellschaft, welche sich auf dem Landsitze des wohlhabenden Gastgebers versammelt hat. Ein Garten von etwas größerer Ausdehnung sucht diesen verschiedenartigen Ansprüchen in seinen verschiedenen Teilen Rechnung zu tragen, wobei die breiten übersichtlichen Wege für eine größere Gästezahl dem dieselbe versammelnden Wohnhause zunächst, die einsameren Partien aber ihm ferner liegen werden. Dies stimmt mit dem Grundsatz überein, daß zunächst dem Gebäude auch das Maximum eines auf die Natur geübten Zwanges sichtbar sein darf, während mit zunehmender Entfernung von der Wohnstätte der Menschen auch die Natur wenigstens scheinbar immer freier sich entfalten muß, bis sie endlich unmerklich in Wald, Wiese oder Feld hinüberführt. Die Malerei nimmt den Kunstgarten oder den Park nicht ungern zum Sujet ihrer Darstellungen, sei es in Verbindung mit Architektur, sei es ohne solche; man könnte ganz wohl von der Landschaftsmalerei die Garten- und Parkmalerei als besondere Unterart abzweigen und zu der Architekturmalerei in Parallele stellen.

Alles dies zeigt zur Genüge, daß auch die Gartenkunst eine unfreie Kunst ist, was bei ihr auch viel seltener als bei der Baukunst bestritten worden ist. Die häufige Zusammenstellung der Baukunst mit der Gartenkunst, welche man in der Ästhetik findet, deutet übrigens ebenso wie die häufige

Digitized by Google

Zusammenstellung der Baukunst mit der Tektonik oder dem Kunstgewerbe darauf hin, daß das natürliche Gefühl die Ästhetiker auf die rechten Spuren setzte, wenngleich ihr Verstand durch Vorurteile verhindert war, diese Spuren bis zu Ende zu verfolgen. Im Gebiete der räumlichen unfreien Künste des ruhenden Augenscheins besteht zwischen Baukunst und Gartenkunst ein ähnliches Verhältnis wie zwischen Plastik und Malerei; indes darf man neben den Ähnlichkeiten, welche diese Parallele aufweist, die Unähnlichkeiten nicht übersehen. Die wichtigste Verschiedenheit beider Verhältnisse liegt darin, daß Bauwerk und Garten beide Realitäten sind, von denen erst der Beschauer den ästhetischen Schein ablösen muß, und welche deshalb wegen ihrer wesentlichen Gleichartigkeit sehr wohl in eine reale Verbindung eingehen können, ja sogar die entschiedene Tendenz zu einer solchen haben, wogegen Plastik und Malerei wegen der Ungleichartigkeit ihres ästhetischen Scheins jeder Verbindung widerstreben*).

γ) Die Kosmetik

Wenn die Tektonik sich am toten Material, die Gartenkunst sich zwar an der lebenden Natur, aber doch nur an der unorganischen Natur und dem Pflanzenreich betätigt und Tiere höchstens als gelegentliche Staffage benutzt, so hat die Kosmetik es mit dem Menschen zu tun und sucht dessen Naturschönheit in ähnlicher Weise idealisierend zu steigern, wie die Gartenkunst die Naturschönheit der Landschaft. Der Hauptteil der Kosmetik ist die Bekleidungskunst, sofern dieselbe über den bloßen Schutz gegen Witterung hinausstrebt und die Erscheinung des so geschützten Menschen zugleich im Sinne einer formalen und charakteristischen Schönheit durchzubilden sucht. Überwiegend ins Gebiet der formalen Schönheit gehört einerseits die Kunst der Drapierung und des Faltenwurfs, andererseits die schöne Farbenzusammenstellung in der Kleidung; Sache der Schneiderkunst ist es außerdem, den Schnitt und Sitz der Kleider so einzurichten, daß die naturschönen Körperformen durchscheinen und ihre Mängel verbessert werden. Überwiegend ins Gebiet der charakteristischen Schönheit gehören die typischen Nationaltrachten und Zeitkostüme und diejenigen Eigentümlichkeiten der individuellen Kleidung, welche entweder unwillkürlich aus dem Charakter und den Lebensgewohnheiten folgen, oder durch den individuellen Geschmack mit Absicht gewählt sind. Außer der Bekleidung bezieht sich die Kosmetik vorzugsweise auf das Arrangement der Haare (Frisierkunst) und auf

*) Für die technische Seite der Gartenkunst ist zu verweisen auf H. Jäger, Lehrbuch der Gartenkunst (1877) und G. Meyer, Lehrbuch der schönen Gartenkunst, 2 Aufl. (1873); für die ästhetische Seite derselben auf K. E. Schneider, Die schöne Gartenkunst (Stuttgart 1882; von Technikern angefochten); zur Ergänzung nach seiten der Forstkultur auf H. von Salisch, Forstästhetik (Berlin 1885). Für die Geschichte der Gartenkunst vgl. J. von Falke, Der Garten, seine Kunst und Geschichte (Stuttgart, Spemann). Eine bequeme gedrängte Übersicht über die Geschichte, den gegenwärtigen Stand und die ästhetischen Gesetze der Gartenkunst gewährt Gustav Partig in seiner „Angewandten Ästhetik", 2 Bde. (Hamburg 1887), Bd. I Nr. 1 „Die schöne Gartenkunst", S. 1—83.

Digitized by Google

die Pflege der Oberhaut, der Haare und Zähne (hygienische, therapeutische und chirurgische Kosmetik) und ist als solche völlig berechtigt; wo sie im Stich läßt, setzt die künstliche Kosmetik ein und gewährt den fehlenden Haaren, Zähnen, Augen, Gliedmaßen usw. einen Ersatz durch Artefakte. Auch diese künstliche Kosmetik ist noch berechtigt, wo es sich entweder um Erfüllung gesundheitlicher Forderungen handelt (z. B. um Schutz des Kahlkopfes gegen die Luft, oder um Ersatz des fehlenden Gebisses zur Verbesserung der Ernährung), oder aber, wo es darauf ankommt, abschreckende Defekte minder auffällig und abstoßend zu machen (z. B. Glasauge). Dagegen ist es ein Mißverstand, wenn die Kosmetik durch Auftrag von Puder und Schminke die Naturschönheit der Haut idealisierend steigern zu können wähnt, da der häßlichste Fleischteint immer noch unendlich viel reicher und schöner ist, als das eintönige Weißgrau des Mehls oder das aufgelegte Rot; die Kosmetik verirrt sich hier von der Idealisierung des Naturschönen zu einer Vermengung von Naturschönem mit ästhetischem Schein, die genau so wirkt, als wenn der Gartenkünstler gemalte Kulissen zwischen die Baumpartien des Gartens stellen oder die Birkenstämme mit weißer und die Rosen mit roter Ölfarbe anstreichen wollte.

Nur da gewinnt die künstliche Kosmetik eine ästhetische Berechtigung und ein ausgedehntes Wirkungsfeld, wo es sich nicht mehr um Steigerung der Naturschönheit, sondern um Hervorbringung eines ästhetischen Scheins handelt, d. h. da, wo sie in den Dienst der freien Kunst tritt. Dieser Fall tritt in der Mimik ein, wenn nämlich der Mensch nicht mehr das scheinen soll, was er ist, sondern etwas, das er nicht ist, wenn z. B. ein alternder Großvater einen jugendlichen Liebhaber, oder ein junger Charakterschauspieler den alten Fritz darstellen soll. Hier wird Puder und Schminke zu einem Bestandteil der „kosmetischen Maske" des Mimikers, ebenso wie Bart und Perücke, Augenbrauen und gemalte Falten, angesetzte Nase oder Gummifüllstücke für die Backen. Die Kosmetik ist hier recht eigentlich auf das charakteristisch Schöne oder konkret Individuelle gerichtet, und diese Kunstfertigkeit des Theaterfriseurs im Schminken von Masken ist ein wesentliches Hilfsmittel des Mimikers, der nicht sich, wie der Mensch im realen Leben, sondern irgendeine Rolle im ästhetischen Schein der Bühne spielen soll. Den Schauspielern liegt es nahe, die Bühnengewohnheiten ins Leben zurückzuübertragen; sie verfallen leicht in den Fehler, auch im realen Leben nicht sich, sondern irgendeine Rolle zu spielen und dazu, wie auf der Bühne, die künstliche Kosmetik zu Hilfe zu nehmen. Aller Mißbrauch der künstlichen Kosmetik im realen Leben geht von Schauspielern aus, und von solchen, die gleich diesen im Leben irgendeine Rolle spielen wollen, anstatt sich selbst (Demi monde, Bohême, entartete Aristokratie, Perioden sittlichen Verfalls). —

Es würden nun folgen müssen b) die bloß zeitlichen Künste der raumlosen Veränderung im Ohrenschein; solche gibt es aber nicht im Bereiche der unfreien Künste. Der tiefere Grund dafür liegt darin, daß der Ohrenschein einerseits bloß Empfindungen, keine Anschauungen, also bloßen Schein und keine Objekte darbietet, wie der Augenschein, andererseits aber auch keine Gedanken oder

Digitized by Google

bestimmte Vorstellungen übermittelt wie die Sprache; infolgedessen kann der Ohrenschein weder Objekte mit dem Eindruck der Wirklichkeit noch Vorstellungen mit dem Eindruck realistischer Wahrheit liefern, sondern bloß Sinnenschein, der, solange er nicht zu wahrgenommenen oder gedachten Dingen in kausale Beziehung gesetzt wird, reiner Schein bleibt. Dadurch ist die Einheit des Scheins und der Wirklichkeit abgeschnitten, wie sie das unfreie Kunstwerk charakterisiert; gestaltet sich im Ohrenschein ein Schönes von irgendwelchem selbständigen ästhetischen Wert, so muß es auch ein freies Schönes, und die es produzierende Kunst eine freie Kunst sein. Natürlich kann das Schöne des Ohrenscheins zu außerästhetischen Zwecken gebraucht werden, aber dann ist es doch schon unabhängig von denselben da, und der außerästhetische Gebrauch wird ihm als etwas Zufälliges angehängt, das sein Wesen nicht alteriert. So kann religiöse Musik zu Kultuszwecken, Kriegsmusik zu militärischen Zwecken, Tanzmusik zur geselligen Unterhaltung durch Tanz benutzt werden, aber ihre Existenz ist nicht von einem solchen außerästhetischen Gebrauch abhängig. Die religiöse Musik braucht nur die Bekanntschaft des Künstlers mit religiösen ästhetischen Scheingefühlen, die Kriegsmusik nur diejenige mit kriegerischen Scheingefühlen, die Tanzmusik nur diejenige mit dem freien Kunsttanz; indem aber die Musik ästhetische Scheingefühle religiöser oder kriegerischer oder orchestischer Art darstellt, begibt sie sich keineswegs in den Dienst außerästhetischer Zwecke, wie z. B. die Baukunst es tut, wenn sie Kirchen, Zeughäuser oder Tanzsäle baut. Die Kirche hat gar keine Existenzberechtigung, wenn in ihr kein Gottesdienst gehalten wird; aber die religiöse Musik behält ihre Existenzberechtigung als freies Kunstwerk ganz unabhängig davon, ob der Gottesdienst solche musikalische Bestandteile in sich aufnehmen will oder nicht. Wenn einmal der christliche Kultus so aufhören sollte wie der heidnische, so würden die gotischen Dome ebenso als historische Überlebsel abgestorbener Daseinszwecke in der Welt dastehen, wie es jetzt die Ruinen heidnischer Tempel tun; aber die Musik der Messen und Requiems wird als freies Kunstschöne davon so unberührt bleiben, wie der olympische Zeus und die sixtinische Madonna, weil ihr unvergänglicher Inhalt an ästhetischen Scheingefühlen über alle Wandlungen der Wirklichkeit und des Fürwahrhaltens erhaben ist.

c) Die raumzeitlichen Künste der Bewegung

α) Die Künste des bewegten Augenscheins

αα) Die unrhythmischen oder bloß durch den realen Zweck rhythmisierten Bewegungskünste. Dieselben zerfallen in Bewegungsspiele, Sport und Gymnastik. Die Bewegungsspiele teilen mit allen Spielen das Merkmal, einen bloß fingierten realen Zweck zu haben, welcher aber, je länger je mehr, den Willen gleich einem realen Zweck erregt. Das reine Spiel wird nur um seiner selbst willen gespielt, d. h. bloß um Gewinner im Spiel zu sein; es gestattet höchstens Ehrenpreise für den Gewinner, wird aber durch Preise in Geld oder Geldeswert dem Charakter des Spiels entfremdet und in ein Mittel der Gewinnsucht ver-

Digitized by Google

wandelt. Der reale Zweck des Spiels ist Zeitvertreib und Willenserregung durch den Wettbewerb um fingierte Ziele von rein fiktivem Wert; daneben kommt das Spiel teils als Mittel der geselligen Unterhaltung, teils als Anlaß zur Gymnastik in Betracht, doch ist beides mehr versteckter Nebenzweck.

Eine Rhythmisierung der Bewegungen ist in der Regel durch den Zweck des Spiels nicht gefordert und tritt deshalb auch nicht ein. Die Bewegungsspiele, insbesondere die im Freien, sind ein wichtiger Faktor im Kulturleben eines Volkes; es ist unrichtig, dieselben auf die Zeit der Kindheit zu beschränken und die reifere Jugend für zu vornehm zu denselben zu halten. Diejenigen Spiele, welche größeren Kraftaufwand erfordern, können nicht von Kindern, sondern erst von Jünglingen und jüngeren Männern mit vollem Nutzen gepflegt werden; diejenigen Spiele, welche besondere Geschicklichkeit und Geistesgegenwart erfordern, eignen sich vortrefflich für die erwachsene Jugend beiderlei Geschlechts als sommerlicher Ersatz der winterlichen Tanzvergnügungen und Gesellschaftsspiele.

Während das Bewegungsspiel bei dem Mangel eines realen Zweckes nur durch den Wettbewerb um Ziele von fiktivem Wert den Willen reizen kann, hat der Sport reale Ziele, welche den Wettbewerb nicht mehr fordern, wohl aber zulassen. Meistens handelt es sich beim Sport um die Ausnutzung von Verkehrsmitteln, Transportgelegenheiten (Rennen, Schlittschuhlaufen, Reiten, Schwimmen, Rudern, Segeln, Radfahren), zum Teil um mittelbare Beförderung der Tierzucht (Rennpferdezucht), um Bekämpfung schädlicher Tiere (Jagd), oder um die Erwerbung von Fertigkeiten, die unter Umständen nützlich werden können (Schwimmen). Alle dauernd wiederkehrenden Ortsveränderungsbewegungen der Menschen tragen einen rhythmischen Typus an sich, so das Laufen, Radfahren, Schlittschuhlaufen, Schwimmen, Rudern, desgleichen diejenigen der Tiere, deren sich der Mensch zur Ortsveränderung bedient (Reiten und Fahren). Aber diese Rhythmik ist durch den realen Zweck ohne weiteres bestimmt und wird nicht aus ästhetischen Rücksichten auf formale Schönheit der Bewegung willkürlich hinzugetan. Nur in solchen Ausnahmefällen, wo der Sport sich dem Tanze nähert, kommt es vor, daß formalschöne Figuren auf dem Boden beschrieben und zum Teil rhythmisch wiederholt werden (Eistanz, Reitquadrille, Schauschwimmen). In solchen Fällen haben wir aber bereits wirkliche Übergangsformen zwischen Sport und Tanz oder Sport und Gymnastik vor uns.

Die Gymnastik hat den realen Zweck, die Herrschaft des Willens über die willkürlichen Muskeln des Leibes zu einem Maximum zu steigern, und zwar über alle Muskeln und Muskelgruppen gleichmäßig, während die Bewegungsspiele und der Sport nur bestimmte Muskelgruppen ausbilden, welche den bezüglichen Bewegungen dienen. Die Gymnastik zerfällt in die niedere und höhere; erstere heißt Turnen und dient als Vorstufe für die letztere. Das Turnen ist nachgerade als unentbehrlicher Bestandteil der Kindererziehung und militärischen Ausbildung anerkannt und wird auch von der erwachsenen Jugend in Turnvereinen weiter gepflegt; die höhere Gymnastik wird nur selten von Dilettanten (z. B. den Matadoren der Turnvereine) erreicht und ist im ganzen die Domäne berufsmäßiger gymnastischer

Digitized by Google

„Künstler" (Athleten, Ringer, Boxer, Voltigeure, Equilibristen, Jongleure und „Spezialisten" aller Art). Die höhere Gymnastik führt einerseits in die Mimik, andererseits in den Tanz hinüber; ersteres durch die komischen Intermezzos der Bajazzos oder Clowns und durch die Pantomime, letzteres durch den Tanz auf dem Pferderücken, den Seiltanz und den Lufttanz (am Reck oder Trapez). Die reine Gymnastik hat weder in ihrem realen Zweck noch in ihrer formalen Beschaffenheit einen Anlaß zur Rhythmisierung ihrer Bewegungen; wo eine solche eintritt, geht sie bereits in Tanz über, wozu sie besonders leicht durch „Arbeiten" unter Musikbegleitung kommt. — Alle drei Arten der unrhythmischen Bewegungskünste, die Bewegungsspiele, der Sport und die Gymnastik haben das gemein, daß sie der Entfaltung der Bewegungsgrazie ein vorzügliches Feld darbieten; alle diese Bewegungen werden um so graziöser und schöner, je reiner sie den augenblicklichen Bewegungszweck in die Erscheinung treten lassen, je weniger das notwendige Maß überschritten und je mehr alle unnützen Mitbewegungen vermieden sind, je sicherer und müheloser, je unreflektierter, selbstverständlicher und spielender sie sich zu vollziehen scheinen. Selbst der Athlet imponiert um so mehr, je weniger Anstrengung man ihm ansieht, und je mehr er die Grazie der Haltung und Bewegung bei seinen ungewöhnlichen Leistungen bewahrt. Alle diese Künste gehören aber zu den unfreien, weil ihnen ein außerästhetischer Zweck als Zweck und Grund ihres Daseins wesentlich ist und die Schönheit sich nur beiher akzidentiell einstellt oder allenfalls als Nebenrücksicht in Betracht kommt.

ββ) Die rhythmisierten Bewegungskünste. Ich verstehe darunter diejenigen Bewegungskünste, welche nicht schon durch ihren außerästhetischen Zweck unwillkürlich in einen rhythmischen Typus eingezwängt werden (wie z. B. die meisten Arten des Sports), sondern welche aus ästhetischen Rücksichten auf formale Schönheit die Rhythmisierung mit Willkür aufsuchen. Diese Künste sind der gymnastische und der gesellige Tanz. Der gymnastische Tanz entspringt teils aus einer formalschönen Steigerung der Gymnastik (Kunstreitertanz, Seiltanz, equilibristischer Lufttanz), teils aus einer gymnastischen Entartung des mimischen freien Kunsttanzes (Parforcetanz im Ballettsolo oder Pas de deux); der gesellige Tanz entspringt aus der Dienstbarmachung des unselbständigen formalschönen Tanzes oder auch des degenerierten mimischen Nationaltanzes zu geselligen Zwecken. Der gymnastische Tanz benutzt die formalschönen Tanzbewegungen, um angeborene Kraft und erworbene Fertigkeiten in vorteilhafter und gefälliger Weise auszustellen; der gesellige Tanz benutzt die formalschönen Tanzbewegungen, um angeborene Naturschönheit und Bewegungsgrazie und erworbene kosmetische Schönheit geltend zu machen und in das beste Licht zu rücken. Je mehr der Ballettanz sich vom mimischen Tanz entfernt und seinen Ehrgeiz in die Steigerung der technischen Fertigkeit setzt, desto mehr entartet er zu unschöner Gymnastik; je mehr der Nationaltanz seinen mimischen Ausdruck einbüßt und in den Dienst geselliger Unterhaltung und sexueller Interessen gestellt wird, desto mehr entartet er zunächst zum ausdruckslosen, bloß noch formalschönen Tanz, und endlich zum saloppen Schleifen und blasierten Schlendern. Das

Digitized by Google

entartete Ballett wird zum Markt der Halbwelt und zum letzten Sinnenkitzel für blasierte Roués und lüsterne Greise erniedrigt, und der Ball sinkt mehr und mehr zum Ausstellungsmarkt der jüngsten weiblichen Jahrgänge für Heiratskandidaten herab. Beide sind auf dem Wege, zugrunde zu gehen, wenn nicht eine regenerierende Reform sie rettet. Dieser Untergang des geselligen Tanzes wäre besonders für das weibliche Geschlecht ein großer Verlust, da er demselben Ersatz bieten muß für viele Bewegungsspiele, für den Sport und das gesellige Vereinsturnen, das die männliche Jugend vor der weiblichen voraus hat, und weil er ihm eine unersetzliche Gelegenheit zur Ausstellung der geschlechtlich begehrenswerten Schönheit und Grazie gewährt; es wäre aber auch für die männliche Jugend ein großer Verlust, da der gesellige Tanz eines der wenigen Bindemittel ist, das die Jugend beiderlei Geschlechts gesellig vereint, und mit dessen Wegfall das Leben der männlichen Jugend noch mehr als schon jetzt auf sich selbst angewiesen und des sittigenden Einflusses der Wechselwirkung zwischen den Geschlechtern beraubt sein würde. Solange die Jugend beiderlei Geschlechts teils zu unreif, teils zu blöde bleiben wird, um mit bloßer Wechselrede die Zeit geselligen Beisammenseins anmutig auszufüllen, solange wird auch der gesellige Tanz ein unschätzbarer Ersatz für das noch mangelnde Konversationstalent bleiben.

β) Die Kunst des Augen-Ohrenscheins

Dies ist die Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung für die Wahrnehmung anderer. Der außerästhetische reale Zweck dieser Kunst ist, zu gefallen und sich dadurch zu einem beliebten Mitgliede der menschlichen Gesellschaft zu machen. Das umfassende Mittel für diesen Zweck heißt Lebenskunst; die Lebenskunst ist aber zu einem Teil eine außerästhetische praktische Kunst, und nur zum anderen Teil, insoweit sie mit ästhetischem Schein operiert, fällt sie in das Gebiet der Ästhetik als eine unfreie schöne Kunst. Aber auch soweit die Lebenskunst unfreie schöne Kunst ist, gehört sie nur zu einem Teil hierher, nämlich insofern sie mit Wahrnehmungsschein operiert; insofern sie hingegen mit reproduktivem Phantasieschein wirkt, den sie in den Bewußtseinen anderer durch den Inhalt ihrer Rede erweckt, insofern haben wir sie erst später zu betrachten. Hier bei den Künsten der Wahrnehmung haben wir es nur insoweit mit der schönen Lebenskunst zu tun, als sie Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung durch Wahrnehmungsschein ist.

Die ästhetische Selbstdarstellung ist bemüht, sowohl die der eigenen Gestalt und Stimme angeborene Schönheit, als auch die überkommene kulturgeschichtliche Schönheit des Zubehörs der Person oder der individuellen Umgebung möglichst zu idealisieren. Auch die Kleidung ist ein Stück, wenn auch nicht des natürlichen, so doch des kulturgeschichtlichen Menschen, und in demselben Sinne kann auch die das persönliche Eigentum bildende Umgebung, der Hausrat und das Haus, mit zum ästhetischen Selbst gerechnet werden, weil sie zur ästhetischen Charakteristik der konkreten Individualität beiträgt. Ob jemand prunkliebend oder ein Freund der Einfachheit ist, ob er pietätvoll an dem ererbten Haus und Hausrat der Väter hängt oder nicht

Digitized by Google

rasch genug nach errungener Selbständigkeit sich des Altväterischen entledigen kann, ob er ein sklavischer Narr der Mode oder ein selbständiger Vertreter des eigenen Geschmacks und seiner persönlichen Neigungen und Liebhabereien ist, ob er den vergänglichen repräsentativen Schein oder die Solidität des dauernden Besitzes vorzieht, ob er mehr Wert auf Behaglichkeit, Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit der Einrichtung oder auf formale Schönheit und dekorativen Schmuck legt, das alles trägt zur Charakteristik der persönlichen Erscheinung nicht unwesentlich bei. Zugleich ist auch die Umgebung des Menschen der dem ästhetischen Urteil nächstliegende Maßstab für die Zugehörigkeit des Besitzes zu dieser oder jener Gesellschaftsschicht und seines Volkes, und der geübte Blick erkennt unschwer, ob derselbe aus Eitelkeit über seinen Stand hinaus will oder aus Sparsamkeit hinter demselben zurückbleibt.

Von den Künsten des ruhenden Augenscheins fällt nur eine unter die ästhetische Selbstdarstellung im Sinne der unmittelbaren persönlichen Erscheinung, nämlich diejenige, welche sich mit der Idealisierung der menschlichen Körpergestalt und Leibesbeschaffenheit befaßt, d. h. die Kosmetik im weitesten Sinne. Von den unselbständigen formalschönen Künsten des raumlosen Ohrenscheins werden die Künste der wohlklingenden Sprachgestaltung und des wohllautenden Sprachvortrags ebenso wie der bel canto in den Dienst der ästhetischen Selbstdarstellung gezogen, erstere beiden, um die einschmeichelnde Süßigkeit des Redeklanges zu erzielen, welche so sehr zum Gewinnen der Herzen beiträgt, letzterer, um der Naturschönheit des Stimmklanges die günstigste Entfaltungsgelegenheit zu gewähren, welcher namentlich in sexueller Hinsicht eine so große Anziehungskraft besitzt. Von den Künsten des bewegten Augenscheins werden alle gepflegt, welche die Naturschönheit des Leibes und die Bewegungsgrazie in günstige Beleuchtung zu rücken geeignet sind, mit Ausschluß der höheren Gymnastik, welche vorzugsweise in weniger angesehenen Berufskreisen geübt wird.

Außerdem aber ist es Sache der ästhetischen Selbstdarstellung, auch ganz abgesehen von allen besonderen Künsten des bewegten Augenscheins, in jeder Lebenslage und bei Erfüllung jeder praktischen Aufgabe ein Maximum natürlicher und ungezierter Schönheit und Grazie zu produzieren. Dieselbe ist sogar imstande, einen gewissen Mangel an Naturschönheit zu ersetzen und vergessen zu machen; um wieviel mehr steigert dieselbe den ästhetischen Gesamteindruck der menschlichen Erscheinung, wenn eine hervorragende Naturschönheit ihm zugrunde liegt. Die ästhetische Selbstdarstellung wird dann die größte Wirkung erzielen, wenn sie entweder ganz unwillkürlicher und unabsichtlicher Ausfluß der Naturanlage ist, oder aber als die äußere Seite einer zielbewußten Lebenskunst doch im einzelnen schon durch Gewohnheit zur zweiten Natur, und damit wieder unbewußt geworden ist. Die Durchgangsstufe der reflektierten Absicht birgt die Gefahr in sich, durch ästhetische Reflexion das Ziel der ästhetischen Selbstdarstellung zu verfehlen und ins Gezierte, Manierierte, Affektierte und Geckenhafte abzuirren, und diese Gefahr ist um so größer, je weniger sich die bewußte Absicht mit der allgemeinen Suggestion des Endziels begnügt, und je mehr sie in die unmittelbare Formgestaltung der Einzelheiten herabsteigt.

Digitized by Google

Endlich zieht die ästhetische Selbstdarstellung auch noch die Ausdrucksmittel der Musik und Mimik in ihren Dienst, nämlich einerseits die ausdrucksvolle musikalische Reproduktion und Improvisation, andererseits die ausdrucksvolle Gebärde, Miene und den vielsagenden Tonfall der Rede. Durch die Sprache der Musik sowie durch diejenige der Gebärden und des Tonfalls beim Sprechen bringt die ästhetische Selbstdarstellung zur Offenbarung seelischen Gehalts vor, ohne die Sphäre des Wahrnehmungsscheins zu verlassen. Der Vortrag eines Liedes, welcher die Tiefe des Gefühlsvermögens des Sängers offenbart, eine Handbewegung, ein Blick, der Ausdruck, der in den Klang eines einzigen Wortes gelegt wird, kann oft für das Verhältnis zweier Menschen und damit für ihr Schicksal entscheidend werden. Wer diese Elemente der Selbstdarstellung beherrscht und im ästhetischen Sinne zu verwerten weiß, der hat vor allen Menschen, denen diese Gabe versagt ist, einen nicht groß genug zu schätzenden Vorsprung im Leben, und es ist deshalb kein Wunder, daß aus praktischen Rücksichten nach der Steigerung dieser Anlage durch Ausbildung gestrebt wird. Eine Hauptregel bei dem Streben nach ästhetischer Selbstdarstellung ist die, daß man sich vor Vielgeschäftigkeit hüten, sich für gewöhnlich ruhig und schweigend verhalten und den geeigneten Moment zur Aktion ruhig abwarten, bei seinem Eintritt aber auch ohne Zaudern mit Geistesgegenwart erfassen soll. Diese Regel ist deshalb so wertvoll, weil sie in ihrem Hauptteil negativ ist, und negative Regeln immer leichter zu befolgen sind als positive.

B. Die unfreien Künste der reproduktiven Phantasie oder die unfreien Künste der Rede

a) Die Künste der Rede mit theoretischem Zweck. Dies sind die Didaktik und die Disputierkunst. Die Didaktik wird erstens zur Pädagogik gerechnet, sofern es sich um mündliche Belehrung und Förderung des Schülers durch den Lehrer handelt, zweitens zur Methodologie der Wissenschaft, sofern es sich um die geeignetste Art der Darlegung, Mitteilung und Beweisführung für das vielleicht auf ganz anderen Wegen Erforschte und Erdachte handelt, und endlich drittens zur Poesie, sofern die Darstellung durch poetischen Bilderreichtum oder versifizierte Diktion der Poesie näherzurücken scheint. Alle Didaktik, welche ihr außerästhetisches Ziel auch mit außerästhetischen Mitteln verfolgt, gehört nicht ins Bereich der Ästhetik, sondern nur eine solche, die durch die Sprache zunächst auf die reproduktive Phantasie und erst durch diese auf den Verstand zu wirken bemüht ist. Einer solchen Didaktik begegnen wir nun erstens da, wo die Völker noch in ihrer Kindheitsperiode stehen, noch vorwiegend mit der Phantasie in Bildern denken, das Objektivierte entweder für leichtere Memorierung in Verse bringen, oder gar nur die versifizierte Diktion der Aufzeichnung durch Schrift für würdig erachten. Zweitens begegnen wir ihr in der Pädagogik, wenn der Lehrer sich dem noch überwiegend bildlichen Auffassungsvermögen des Schülers akkommodiert und sich an dessen Phantasieanschauung wendet, um dadurch lebendiger zu belehren als durch ab-

Digitized by Google

strakte Verstandesreflexion. Drittens entsteht die Neigung zu solcher Didaktik, wenn die Wissenschaft, sei sie nun Naturwissenschaft oder Geschichtswissenschaft oder Philosophie, zu einem gewissen systematischen Abschluß gelangt ist und sich nach harmonischer Abrundung, ästhetischer Einheit und künstlerischer Geschlossenheit sehnt, also gleichsam zu dem Zustand der Wissenschaft in der Völkerkindheit zurückstrebt. So wenig die Wissenschaft zuletzt in Kunst aufzugehen hat, so gewiß ist es richtig, daß sie in ihrer didaktischen Form sich mehr und mehr einer künstlerischen Haltung zu befleißigen hat, und sie vermag dies um so eher, je mehr sie die Periode des abstrakt reflektierenden Tastens, Probierens, Forschens und Ringens überwunden hat und zu festen Resultaten, wenn auch nur von vorläufiger Geltung, gelangt ist. In diesem Sinne haben die Bestrebungen eines Schelling, Humboldt, Ranke ihre Berechtigung; es versteht sich dabei von selbst, daß neben und nach solchen vorläufigen Abschlußversuchen die Wissenschaft ihre außerästhetischen Wege weiterzugehen hat.

Die Disputierkunst steht der Ästhetik im ganzen ferner als die Didaktik, weil sie mehr als diese auf abstrakt reflektierende Parteien sich verteilt; sie rückt aber der Ästhetik dadurch wieder näher, daß sie zur Widerlegung der Aufstellungen des Gegners sich vielfach des Komischen bedient, nämlich des Witzes der Ironie, Satire usw. Auch sonst ist es nicht ausgeschlossen, daß jeder der Disputierenden sich zur Erhärtung seiner Behauptungen mit Hilfe von Bildern, Beispielen und Gleichnissen an die Phantasie wendet, um erst vermittels der Zustimmung dieser den Verstand zu überzeugen. Beides wird in um so ausgedehnterem Maße in Anwendung kommen, je weniger es bei der Disputation auf eine eigentliche Förderung der Wissenschaft abgesehen ist, und je mehr es den Disputierenden bloß darum zu tun ist, den Beifall der Menge zu erhaschen, ihren Geist leuchten zu lassen und einen Scheinsieg über den Gegner zu feiern. Dieser Art waren die akademischen Disputationen oder geistigen Schauturniere des Mittelalters und der Reformationszeit; an ihre Stelle ist heute die journalistische Kritik und Polemik, insbesondere die feuilletonistische der für die große Masse bestimmten Tageszeitungen getreten, welche die zuerst von Heine, Börne und Saphir angeschlagenen Tonarten modulieren und zu überbieten suchen. Zur Disputationskunst gehört auch das kritisch-polemische Epigramm, das ebenso irrtümlich wie die versifizierte Didaktik zur Poesie gerechnet wird. Insofern die polemische Kritik auf Bloßlegung ethischer, religiöser, politischer oder sozialer Schäden gerichtet ist, greift die Disputationskunst ebenso über das bloß theoretische Gebiet auf das praktische hinüber, wie die Didaktik es als Bestandteil der Pädagogik oder als Belehrung über praktische Fertigkeiten und Gewandtheiten (wie Ackerbau oder ars amandi) tut. Beide wirken aber in praktischer Richtung doch nur mittelbar durch theoretische Belehrung, Aufklärung und Überzeugung und unterscheiden sich dadurch von denjenigen Bestrebungen, welche direkt auf das Gefühl oder den Willen gerichtet sind.

b) Die Künste der Rede zum Zweck der realen Gemütsanregung. Es sind dies die Predigtkunst, die Festredekunst und die Lobredekunst (Enkomiastik). Die Predigtkunst kann nebenbei auch didak-

Digitized by Google

tische Zwecke als Hilfsmittel verfolgen und die Umwendung des Willens zur Heiligung und Besserung zum letzten mittelbaren Ziele haben; in der Hauptsache aber ist sie Erbauungskunst oder die Kunst, reale religiöse Gefühle zu erwecken. Die Festredekunst bezieht sich nur auf Feste von weltlicher Bedeutung, da die rednerische Feier der religiösen Feste noch mit unter die Predigtkunst fällt; es bleiben aber noch genug Feste übrig, z. B. die politischen, kommunalen, sozialen, Vereins- und Familienfeste, welche eine weihegebende Feier durch gemütsanregende Rede gleichsam herausfordern. Auch die Tischreden und Toaste sind nur der abgeblaßte Rest der weihevollen Festrede, wie schon daraus zu erkennen, daß sie als unmotiviert gelten, wenn nicht irgendeine besondere festliche Veranlassung ihnen zugrunde liegt. Unter den sozialen Festreden sind auch diejenigen bei Gelegenheit der Vollendung größerer gemeinsamer Arbeiten, z. B. bei Richtfesten der Bauleute, bei Schiffstaufen oder bei Vollendung von Eisenbahnen, Kanälen, Tunnels, Durchstichen u. dgl. zu verstehen. Die Lobrede schließt sich eng an die Festrede an, teils als Leichenrede, teils als Feier der Wiederkehr eines Geburtstages, Todestages oder eines Tages hervorstechender Wirksamkeit; insofern aber die ganze Feier sich wesentlich auf die Lobrede beschränkt und wohl gar bloß zum Zweck des Redeaktus anberaumt ist (z. B. durch die Statuten einer Akademie), erhält die Lobrede einen selbständigen Charakter, der sie von der Festrede unterscheidet. Außerdem charakterisiert sie sich dadurch, daß sie immer darauf ausgeht, die Verdienste einer bestimmten Persönlichkeit den Hörern zu Gemüte zu führen und die Gefühle der Bewunderung, Pietät, Dankbarkeit und Nacheiferung in ihnen zu wecken, während die Festreden entweder mehr sachlich als persönlich sind, oder wenn sie persönlich sind, mehr die lebendigen Beziehungen der Festteilnehmer zu der noch lebenden Person betreffen.

Alle diese Fälle haben das gemein, daß es sich weder darum handelt, zu überzeugen und zu belehren, noch darum, zu bessern und zu bekehren, sondern allein oder doch in der Hauptsache nur darum, das Gemüt zu erregen, zu rühren, zu erheben, zu ergreifen, zu erschüttern, zu erbauen. Zu diesem Zweck ist aber eine abstrakt reflektierende Darlegung oder eine diktatorische Aufforderung weit weniger geeignet als eine bilderreiche, die Phantasie zur Reproduktion anregende Rede; eine solche erreicht ihren Zweck weit sicherer als der direkte nüchterne Appell an das Gefühl, welcher nur bei dem schon Vorbereiteten und Entgegenkommenden Eingang findet, oder als die phrasenhafte pathetische Aufbauschung dieses Appells, die nur zu oft durch ihre Hohlheit und gewaltsame Übertreibung das Gegenteil des Beabsichtigten bewirkt. Je geschickter sich die Predigt, Fest- oder Lobrede an die Phantasie und erst durch deren Vermittelung an das Gefühl wendet, desto mehr wird sie der Poesie ähnlich, desto „poetischer" wird sie von den Hörern gefunden. Trotzdem bleibt diese Ähnlichkeit zunächst eine äußerliche, bloß in den Darstellungsmitteln (dem Phantasieschein) liegende, und es bleibt der innerliche fundamentale Unterschied bestehen, daß die erbaulichen Redekünste auf die Erregung realer Gefühle, die Dichtkunst aber auf die Erregung ästhetischer Scheingefühle ausgeht, die ersteren also einen außerästhetischen, und nur die letztere einen ästhetischen Zweck verfolgt.

Digitized by Google

Nur in dem Falle wird die Lobrede zur poetischen Leistung, wenn der Redner von vornherein darauf verzichtet, seine Aufgabe ernst zu nehmen, weil er daran verzweifelt, ein reales Interesse für seinen Helden in den Zuhörern erwecken zu können, wenn er mit anderen Worten sich damit begnügt, anstatt einer ergreifenden Lobrede ein poetisches Lebensbild oder eine poetische Verherrlichung des Helden zu geben, die von vornherein nur auf die Erregung ästhetischer Scheingefühle abzielt. In solchem Falle ist entweder der Redner hinter dem realen Ernst seiner Aufgabe zurückgeblieben, oder die Aufgabe war falsch gestellt und verlangte Unmögliches von ihm. Letzterer Fall tritt besonders dann ein, wenn eine statutenmäßig vorgeschriebene Lobrede auf einen längst Verstorbenen und den Interessen des lebenden Geschlechts längst Entrückten ohne rechte Veranlassung jährlich wiederkehrt; es bleibt dann kaum etwas anderes übrig, als statt der Lobrede entweder einen rein wissenschaftlichen Vortrag oder eine poetische Leistung darzubieten. Es ist begreiflich, daß die ernste Lobrede und das poetische Lebensbild oder die poetische Verherrlichung sich auch in den verschiedensten Verhältnissen vermengen können. Solche Mischungen von freier und unfreier Kunst widerstreben aber jedem feineren Geschmack, weil sie aus realen Gefühlen in Scheingefühle und aus diesen in jene hinüberwerfen und nirgends zur Ruhe kommen lassen. Deshalb wird auch ein Redner von gutem Geschmack ein solches Durcheinanderrühren heterogener Gebiete vermeiden und sich höchstens poetische Episoden in der ernsten Lobrede gestatten.

c) Die Künste der Rede zum Zweck der Willenslenkung. Man kann dieselben als praktische Beredsamkeit oder Überredungskunst zusammenfassen. Von der religiösen Beredsamkeit fällt hierunter die Buß- und Kriegspredigt, von der weltlichen die politische, sozialagitatorische und gerichtliche Rhetorik. Bei der Bußpredigt tritt der Bekehrungszweck in den Vordergrund, und die Gefühlsaufrüttelung wird nur Mittel zur Herbeiführung der Gesinnungsumwandlung oder Sinnesänderung; ebenso wird bei der Predigt des heiligen Krieges gegen die Ungläubigen der Fanatismus des Gefühls nur geschürt, um unmittelbar zum Willensentschluß der Kriegsbeteiligung zu führen. Der politischen und forensischen Rhetorik verdanken wir die klassischen Muster der Beredsamkeit aus dem Altertum, an welchen alle späteren Redner sich geschult haben, und deren Vorbild die romanischen Völker noch heute treu geblieben sind. Dagegen haben die germanischen Völker sich in der parlamentarischen und advokatorischen Tätigkeit mehr und mehr von dem Bestreben losgesagt, durch Phantasieanregung zu überreden, und haben es der nüchternen Volksanlage, der fortschreitenden Verstandsbildung und der zunehmenden Komplikation der Verhältnisse entsprechend als eine sachgemäßere Behandlung der Staats- und Rechtsfragen anerkannt, durch gründliche Information über den Gegenstand und allseitige Erwägung der mitsprechenden Rücksichten den Verstand zu überzeugen. Dadurch hat unsere parlamentarische und juristische Beredsamkeit gleich der Diskussion im Kreise einer Behörde einen kalten und nüchternen, didaktischen und disputatorischen

Digitized by Google

Charakter bekommen, der sie den heißblütigeren Völkern und den ungebildeteren Klassen des eigenen Volkes kaum noch als Beredsamkeit erscheinen läßt. Die Rhetorik im antiken Sinne hat sich dagegen bei uns in die politischen und sozialen Agitationsreden geflüchtet, in denen eine rationelle, allseitige und sachgemäße Erwägung prinzipiell verschmäht und an die Instinkte und Leidenschaften der Volksseele appelliert wird; die Hetzpresse der extremen Parteien, insbesondere die auf Abonnenten der niederen Stände berechnete, hat diese Agitationsrhetorik zur widerlichsten Karikatur entstellt und liefert auch ungebildeten Redetalenten die nötigen Schlagworte und Phrasen zum Gebrauch in Volksversammlungen. Je komplizierter das Gewebe der Ursachen und Wirkungen im modernen Staats- und Wirtschaftsleben und je verwickelter das System der Rechtsverhältnisse wird, desto unfähiger wird die schöne Redekunst zu deren Beherrschung, und desto mehr muß sie die Bewältigung dieser Aufgabe an die rein wissenschaftliche Erörterung abtreten. Dadurch wird aber die politische und juristische Diskussion immer mehr zum Monopol der wissenschaftlich Gebildeten, während die demokratisierende Tendenz unserer Zeit dahin drängt, auch den ungebildetsten Schichten immer mehr Anteil an der Staatsverwaltung und Rechtsprechung einzuräumen. Die auf den Willen gerichtete Rhetorik wird immer unfähiger zur Bewältigung der politischen und juristischen Probleme und drängt sich doch durch Hervortreten der zu wissenschaftlicher Erörterung unvorgebildeten Massen von unten immer mehr nach oben. An diesem Widerspruch krankt das ganze öffentliche Leben unserer Zeit, und es ist noch nicht abzusehen, ob und wie dieser Widerspruch sich lösen wird.

d) Die Kunst der Rede als Bestandteil der schönen Lebenskunst. Dieselbe umspannt alle drei vorher erörterten Zweige der Redekunst, nämlich erstens die Kunst zu belehren, zu überzeugen und zu widerlegen, zweitens die Kunst, das Gemüt anzusprechen und bestimmte reale Gefühle zu erregen, und drittens die Kunst zu überreden und den Willen anderer nach dem eigenen Willen zu lenken; sie stellt aber alle drei in den Dienst der realen Ziele und Aufgaben des Lebens, beraubt sie also einerseits ihrer relativen Selbständigkeit, gibt ihnen dafür aber auch andererseits weit reichere Gelegenheit zur Betätigung, als die vorher angeführten selbständigen Künste sie finden. Die Predigt, die Festrede oder politische Rede bedarf einer besonderen Vorbereitung; die Zuhörerschaft muß versammelt sein, und der Redner muß sich für seine längere zusammenhängende oratorische Leistung irgendwie den Stoff zurechtgelegt und geordnet haben. Das praktische Leben und der mannigfaltige Verkehr mit Menschen bietet statt solcher seltenen größeren Anlässe von mehr beruflichem Charakter zahllose kleine Gelegenheiten hier zu einem belehrenden Spruch, dort zu einer ironischen Erschütterung schädlichen Irrtums, hier zu einem tröstenden Zuspruch, dort zu einem erhebenden und stärkenden Wort, hier zu einer strafenden Ermahnung, dort zu einer anspornenden Ermunterung. Wem die Gabe der Rede verliehen ist und zugleich die Geistesgegenwart, die sich darbietende Gelegenheit zu benutzen, der kann mit wenig Mühe unendlich viel Segen stiften, und wenn er auch von denen, die er von Irrwegen abzulenken versucht, meist Undank erntet, so wird ihm doch im großen und gan-

Digitized by Google

zen die Anerkennung für seine Bemühungen nicht fehlen, also auch seine eigene Stellung in der menschlichen Gesellschaft durch deren Rückwirkung gehoben und gefestigt werden.

Die Macht der Rede kann auch in egoistischer Absicht zur Verbesserung der eigenen Stellung ausgebeutet werden; wer in derselben das wirksamste Mittel besitzt, Herzen zu gewinnen und Herzen zu lenken, wird schwer der Versuchung widerstehen, aus seiner Überlegenheit Nutzen zu ziehen. Solange die Förderung des eigenen Interesses nicht mit ethischen Forderungen in Widerstreit gerät, ist auch dagegen nichts einzuwenden; mit dem Eintritt einer solchen Kollision aber tritt die Lebenskunst in den Dienst des Bösen. Alsdann verwandelt sich die Überzeugungskunst in Sophistik und die Überredungskunst in Verführungskunst. Das ästhetische Gewand schützt die Lebenskunst durchaus nicht vor solcher Verstrickung in den Dienst des Bösen; vielmehr ist dasselbe der Verwechselung von ästhetischen Scheingefühlen mit realen Gefühlen und durch diese der Heuchelei und dem verführerischen Betrug unter der Maske des gefühlvollen schönen Scheines günstig. Nur eins kann vor dem ethischen Mißbrauch der schönen Lebenskunst schützen: die Einsicht, daß aller Egoismus die Gefahr der Unsittlichkeit in sich birgt, daß nur im Dienste des Guten die Selbstförderung vor dieser Gefahr geschützt ist, aber niemals da, wo sie sich um das Gute nicht kümmert oder sich als letztes Prinzip an dessen Stelle setzt und das Gute aus sich erst ableiten will.

Die Gefahr der schönen Lebenskunst ist dann besonders groß, wenn sie zur *künstlerischen Lebensgestaltung* wird, d. h. wenn sie darauf ausgeht, das eigene Leben zum poetischen Kunstwerk zu gestalten; denn dann ist die Verwechselung von ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen, von Dichtung und Wahrheit besonders naheliegend. Und doch liegt etwas ganz Berechtigtes in dem Bestreben, das eigene Leben möglichst zu einem Kunstwerk zu machen und die Lebensführung und die Beziehung zu den übrigen Menschen ebenso wie die eigene persönliche Erscheinung künstlerisch zu gestalten und möglichst zu idealisieren. Das Streben nach Schönheit hat das Recht, alles zu umfassen; wie sollte ihm ein Objekt entzogen sein, das der idealisierenden Einwirkung so viel Spielraum gewährt, wie die eigene Lebensführung! Wie die Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung das *Naturschöne* und *kulturgeschichtlich Schöne* idealisiert, das an der eigenen Person und deren kulturgeschichtlichem Zubehör haftet, so idealisiert die künstlerische Lebensgestaltung das kulturgeschichtlich Schöne und *geschichtlich* Schöne, soweit es der eigenen *Lebensführung* anhaftet. Um den Gefahren der Verwechselung von ästhetischen Scheingefühlen mit realen Gefühlen vorzubeugen, braucht man sich nur stetig vor Augen zu halten, daß das reale Leben in erster Reihe ethischen Zielen im weitesten Sinne des Wortes zu dienen hat, und daß nur der Spielraum, den diese realen Zwecke übriglassen, zur Entfaltung unfreier Schönheit benutzt werden darf. Wessen Lebensführung so auf festem, sittlichem Grunde ruht, der *darf* nicht bloß die möglichste Schönheit in der Führung seines Lebens entfalten, sondern er erfüllt damit sogar eine ethische *Forderung*, nämlich die Verwirklichung der ästhetischen

Digitized by Google

Geschmacksmoral, welche erst die zarteste und duftigste Blüte der Sittlichkeit entfaltet.

In diesem Sinne verstanden ist die schöne Lebenskunst, die Einheit der unfreien Künste der Wahrnehmung und der Phantasie, der Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung und der Kunst der Rede, und damit die höchste und allseitigste Gestalt der unfreien Kunst überhaupt. Sie zieht aber auch die freien Künste in ihren Dienst nicht minder als die unfreien, sowohl nach der rezeptiven als nach der produktiven Seite des Kunstgenusses, d. h. sie führt sowohl zur Kunstpflege und zum Mäzenatentum als auch zur dilettantischen Kunstübung. Sie drängt dazu, die Wohnräume mit freien Kunstwerken zu schmücken, die Geselligkeit durch gemeinsame Kunstübung zu verschönen und die Verwendung der eigenen Muße durch Dilettantismus zu veredeln. Dies alles aber ist nur eine Seite der schönen Lebenskunst, welche sie keineswegs erschöpft, und man hat sich entschieden vor dem Irrtum zu hüten, als ob die schöne Lebenskunst wesentlich in Verschönerung des Lebens durch die freien Künste bestände, also eigentlich die praktische Einheit der freien Künste wäre. Vielmehr ist nochmals darauf hinzuweisen, daß die schöne Lebenskunst in erster Reihe in der Idealisierung der Naturschönheit und kulturgeschichtlichen Schönheit der eigenen realen persönlichen Erscheinung und in der Idealisierung der kulturgeschichtlichen und geschichtlichen Schönheit der eigenen realen Lebensführung als der Summe aller realen Beziehungen zu anderen Menschen in Amt und Beruf, Staat und Kirche, Gesellschaft und Familie, Arbeit und Erholung ist; die Pflege der freien Künste kann innerhalb der Erholung der Muße wiederum nur einen Teil der Zeit in Anspruch nehmen und in diesem Bruchteil die freie Kunstschönheit nur wie einen Zierat an der unfreien Schönheit der Lebenskunst verwenden, ähnlich wie man die freie Schönheit der Skulptur zum Zierat an der unfreien Schönheit eines Kunstgeräts verwendet.

*

X. Die einfachen freien Künste

Vorbemerkung über die Gliederung der freien Künste

Die Einteilung der freien Künste hat sich ebenso wie die der unselbständigen formalschönen Künste und der unfreien Künste nach den Arten des ästhetischen Scheins zu richten. Eine Einteilung nach dialektischen Schablonen ist prinzipiell auszuschließen; wenn sich stellenweise Dreiteilungen ergeben, so sind dieselben als eine natürliche Konsequenz aus dem Wesen der Sache hinzunehmen, haben aber in formeller Hinsicht keinen Vorzug vor einer Zweiteilung, wenn diese der Natur der Sache besser entspricht. Abstrakt-allgemeine Begriffe wie ideal und real, subjektiv und objektiv sind nicht geeignet, um sie als Einteilungsmaßstäbe voranzustellen, weil sie an schillernder Vieldeutigkeit kranken und dadurch

Digitized by Google

leicht zu Irrungen Anlaß geben; sie werden erst dadurch formell brauchbar, daß man die Bedeutung, in welcher sie gebraucht werden sollen, genau präzisiert. Wenn dies geschieht, werden sich aber auch in der Regel andere konkretere Bezeichnungen ergeben, welche mit Vorteil an die Stelle jener abstrakteren zu setzen sind, z. B. Wahrnehmungsschein und Phantasieschein an Stelle von realem und idealem Schein, oder räumliche Anschauung und unräumliche Empfindung an Stelle von Objektivität und Subjektivität; diese konkreteren Bestimmungen ergeben sich aber offenbar aus der Natur der Sache und nicht aus den abstrakteren Bestimmungen, zu deren Ersatz sie zu empfehlen sind, so daß es ein ganz verkehrtes Bemühen ist, sie aus diesen als den eigentlichen Einteilungsprinzipien durch sophistische Begriffsdialektik ableiten zu wollen.

Unbrauchbar muß jede Einteilungsschablone genannt werden, welche entweder zu weit oder zu eng ist. Zu weit sind alle diejenigen Gliederungen der freien Künste, welche unfreie Künste mit hereinziehen und als koordinierte Glieder zu freien Künsten behandeln, z. B. die Tektonik, Architektur, Gartenkunst, Wasserkunst, die formalschöne oder die unfreie Tanzkunst usw. Zu eng sind alle diejenigen, welche für eine freie Kunst keinen Platz offen haben, z. B. die Mimik ignorieren oder als unfreie Kunst (als anhängende Kunst der dramatischen Poesie) beiseiteschieben. Unbrauchbar sind ferner alle diejenigen Gliederungen, welche Unterarten der einen Kunst mit anderen Kunstarten koordinieren, z. B. Unterarten der bildenden Kunst mit Musik, Mimik und Poesie; denn es ist unlogisch, eine niedere Einteilungsstufe mit einer höheren zu koordinieren, und dieses unlogische Verfahren drängt, um sich zu verschleiern, notwendig dazu, die Unterarten in den Rang gleichberechtigter Spezien zu erheben, wodurch die Spezies, der sie angehören, zum Genuß erhöht und über die ihr tatsächlich koordinierten Spezien an Würde um eine Stufe hinausgehoben wird. Unbrauchbar ist endlich jede Einteilung, welche eine Kunst von höherer Würde und mannigfaltigerer innerer Gliederung mit Künsten von geringerer Bedeutung auf gleiche Stufe stellt (z. B. die Poesie mit den Künsten der Wahrnehmung), weil dadurch die Würde der höherstehenden Kunst herabgedrückt und die relative ästhetische Wertschätzung aller verschoben wird.

Vor einem Teil der hier gekennzeichneten Einteilungsfehler sind wir schon dadurch gesichert, daß wir die Erörterung der formalschönen und unfreien Künste von derjenigen der freien abgetrennt und bereits erledigt haben, und daß wir insbesondere die Baukunst, welche bei so vielen Ästhetikern das System der freien Künste in Verwirrung bringt, bei den unfreien Künsten untergebracht haben. Vor einem anderen Teil jener Fehler werden wir dadurch geschützt, daß wir die Einteilung der Künste auf diejenige des ästhetischen Scheins stützen, womit sie aus der Natur der Sache selbst geschöpft ist. Die Einteilung des ästhetischen Scheins aber stellt die Zweiteilung in Wahrnehmungskünste und Phantasiekünste in den Vordergrund, welche erst durch eine sekundäre Dreiteilung gekreuzt wird; demgemäß werden wir auch die freien Künste zunächst zweiteilig in Künste des Wahrnehmungsscheins und Künste des reproduktiven Phantasiescheins zu sondern haben, und dann erst jede dieser Gruppen dreiteilig gliedern. Damit er-

Digitized by Google

halten wir zunächst die Voranstellung des Gegensatzes von Wahrnehmungskünsten und Poesie, durch welchen die Poesie in die ihr gebührende ideale Würde als Kunst höherer Potenz eingesetzt wird; wir erhalten aber auch weiter den Parallelismus der Wahrnehmungskünste mit den Dichtungsarten, die als bildende Kunst und Epik, Musik und Lyrik, Mimik und Dramatik einander gegenübertreten.

Die Liebhaber abstrakter Bezeichnungen werden in der vorangestellten Zweiteilung von Wahrnehmungskünsten und Phantasiekünsten die Wahrheit der Schellingschen Einteilung in eine reale und eine ideale Reihe wiederfinden, und die Freunde des dialektischen Dreischritts werden in der sekundären Dreiteilung beider Gruppen die Trias von objektiv, subjektiv und subjektiv-objektiv mit Genugtuung anerkennen. Die sekundäre Dreiteilung repräsentiert aber außerdem bei den Wahrnehmungskünsten den Unterschied von Ruhe, Veränderung und Bewegung, oder Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Raumzeitlichkeit, oder Augenschein, Ohrenschein und kombiniertem Augen-Ohrenschein; bei den Künsten des reproduktiven Phantasiescheins repräsentiert sie wenigstens das Übergewicht oder Gleichgewicht der betreffenden Elemente. In beiden Gruppen oder Reihen repräsentiert endlich die sekundäre Dreiteilung das Übergewicht der Anschauung, das Übergewicht der Empfindung und das Gleichgewicht zwischen beiden, wie es in der Willensbetätigung besteht. Daß das zur Rezitation bestimmte Epos in seiner plastisch-koloristischen Anschaulichkeit der bildenden Kunst ebenso analog ist, wie das zum Singen bestimmte Lied der Tonkunst und das zum Spielen bestimmte Drama der Mimik, ist auf den ersten Blick einleuchtend, und diese Analogien und Parallelen sind so oft im einzelnen anerkannt und betont worden, daß es geradezu unbegreiflich ist, wie es mir überlassen bleiben konnte, sie endlich auch einmal zusammenzustellen. Die Richtigkeit oder auch nur relative Überlegenheit einer Einteilung läßt sich selten mit absolut zwingenden Gründen beweisen; sie muß dadurch über konkurrierende Einteilungen im Laufe der Zeit siegen, daß ihre Vorzüge dem Unbefangenen als selbstverständlich einleuchten.

Eine weitere Klarstellung der Gliederung der Künste ist dadurch zu erzielen, daß die einfachen und die zusammengesetzten Künste völlig gesondert werden, während es bisher üblich war, die zusammengesetzten Künste gelegentlich der einen oder der anderen in ihr vertretenen einfachen Kunst gleichsam als Anhang zu dieser zu behandeln. In der realen geschichtlichen Entwickelung pflegen die zusammengesetzten Künste den einfachen voranzugehen und sich erst allmählich zu spalten, oder mindestens gleichzeitig mit den einfachen aufzutreten und sich in fortlaufender Wechselwirkung mit denselben zu entwickeln. Die Ästhetik hat es aber zunächst nicht mit der realen Genesis der Künste in ihrer Geschichte, sondern vor allem mit deren ästhetischer Bedeutung, mit der wissenschaftlichen Klarstellung ihres gegenseitigen Verhältnisses und ihres Verhältnisses zum Begriff des Schönen zu tun, und es ist bekannt, daß man zum Zweck einer begrifflichen Klarstellung und theoretischen Durchdringung mit dem Einfachen beginnen muß und erst allmählich zu dem Zusammengesetzteren fortschreiten darf. Deshalb hatte die bisherige Ästhetik ganz recht,

Digitized by Google

mit den einfachen Künsten zu beginnen und die zusammengesetzten erst nachfolgen zu lassen; sie hatte nur darin unrecht, daß sie nicht zuerst alle einfachen Künste erledigte, bevor sie zur Erörterung der zusammengesetzten überging, sondern manche zusammengesetzte Künste im Anschluß an die in ihnen dominierenden einfachen Künste behandelte, noch bevor die in ihnen hinzutretenden einfachen Künste abgehandelt waren. Dieses Durcheinander mußte um so verwirrender wirken, je weniger es überall möglich war, in jeder zusammengesetzten Kunst eine einzige einfache Kunst als die dominierende zu bezeichnen; dieselbe zusammengesetzte Kunst zeigt bald ein Übergewicht dieser, bald ein Vorherrschen jener einfachen Kunst, so daß sie eigentlich zweimal an verschiedenen Stellen, nämlich als Anhang sowohl zu der einen wie zu der anderen einfachen Kunst hätte behandelt werden müssen, um der bei dem Gleichgewicht der zusammentretenden Künste entstehenden Verlegenheit ganz zu geschweigen.

Es kommt noch dazu, daß die praktisch wichtigsten unter den zusammengesetzten Künsten immer die Poesie als einen Bestandteil enthalten, und daher nicht vor Erledigung der Poesie, d. h. hinter der letzten und höchsten der einfachen Künste behandelt werden können. Es wäre also höchstens das statthaft, am Schluß der einfachen Wahrnehmungskünste die zusammengesetzten Künste zu behandeln, die bloß Wahrnehmungskünste zu Bestandteilen haben, und am Schluß der Poesie diejenigen zusammengesetzten Künste, welche sowohl Wahrnehmungskünste als auch Poesie zu Bestandteilen haben. Da scheint es denn aber doch natürlicher, diese Zerreißung der zusammengesetzten Künste in zwei an verschiedenen Stellen abzuhandelnde Gruppen zu vermeiden, und die Poesie von den übrigen einfachen Künsten nicht durch eine solche Einschiebung zu trennen. Die Gliederung der Künste wird erst dann ganz durchsichtig, wenn sie zunächst auf die einfachen Künste angewandt wird und an diesen sich bewährt hat.

A. Die Künste des Wahrnehmungsscheins

1. Die bloß räumlichen Künste der zeitlosen Ruhe vermittelt durch Gesichtswahrnehmung oder die bildenden Künste

a) Die Kunst des reinen Formenscheins oder die Plastik

Der reine Formenschein kann, wie bei der Einteilung des ästhetischen Scheins bemerkt ist, auch durch den Tastsinn und Muskelbewegungssinn vermittelt werden, und wird von Blinden wirklich durch diese Vermittelung aufgefaßt; indessen kann doch der Tast- und Muskelsinn nur als ein schwacher Ersatz und eine Aushilfe bei mangelndem Gesichtssinn gelten, und tatsächlich zeigt die Rücksichtnahme der Plastik auf die Lichtwirkung bei verschiedenem Material, daß ihr Stil ganz und gar und ausschließlich auf die Vermittelung des Gesichtssinns berechnet ist. Eine Plastik für Blinde würde nicht auf die Farbe, auf das Reflexions-, Dispersions- und Absorptionsvermögen und auf den Grad der Durchsichtigkeit oder Undurchsichtigkeit des

Digitized by Google

Materials Rücksicht zu nehmen haben, sondern auf die Glätte oder Rauhigkeit, auf das Wärmeleitungsvermögen und die spezifische Wärme und auf die fühlbare Oberflächentextur (hart, weich, klebrig, körnig, strahlig, strähnig, faserig, kreuzweis schraffiert usw.), und würde durch diese ihren Stil bestimmen zu lassen haben. Solange es eine derartige Plastik nicht gibt, und solange das Abtasten der Bildwerke in den Museen und Privatsammlungen als etwas ausdrücklich oder stillschweigend Ausgeschlossenes gilt, solange werden wir das Recht und die Pflicht haben, die Plastik unter die Künste der Gesichtswahrnehmung zu subsumieren, obwohl die Gesichtswahrnehmung ihr die ihr eigentümliche Art des ästhetischen Scheins, den Formenschein, nicht unmittelbar darbietet, sondern nur übermittelt.

Unter allen Arten des ästhetischen Scheins, welche eine selbständige freie Kunst ermöglichen, ist der Formenschein der abstrakteste; er steht trotz seiner Dreidimensionalität der vollen und ganzen Phänomenalität viel ferner als der zweidimensionale einäugige Augenschein. Der reine Formenschein abstrahiert vor allen Dingen von der Farbe, womit keineswegs gesagt ist, daß auch das plastische Kunstwerk völlig farblos sein müsse. Das plastische Kunstwerk kann ebensogut grau (z. B. das Tonmodell) oder hellbraun (Terrakotta) oder schmutzig dunkelgrün (z. B. Erzbilder) oder sonst wie getönt sein; solange es einfarbig und in allen seinen Teilen gleichmäßig dunkel getönt ist, wird eine nicht gerade allzu schreiende, sondern mehr neutrale Färbung gar nicht als Färbung wahrgenommen werden und die Auffassung des reinen Formenscheins in keiner Weise stören. Am wenigsten geeignet ist ein völlig schwarzes Material, weil es die Auffassung der Form unverhältnismäßig erschwert. Ob das reine Weiß des kararischen Marmors oder eine gleichmäßige neutrale Abtönung das Auge weniger stört und die Aufmerksamkeit weniger von der Auffassung des reinen Formenscheins ablenkt, ist noch eine offene Frage, die wahrscheinlich zugunsten einer sanften Tönung entschieden werden dürfte, sobald es der Technik gelingt, eine Behandlung ausfindig zu machen, welche die durchscheinende Körnigkeit und Marmoroberfläche in keiner Weise beeinträchtigt. Wenn aber eine solche Tönung den Vorzug verdient, so ist es keineswegs, weil sie der Natur näherkommt, sondern nur, weil sie das Auge weniger stört als die blendende Weiße des frischen Marmors.

Man kann aber auch weitergehen und einräumen, daß eine verschiedene Dunkelheit in der Tönung verschiedener Teile die Auffassung des Formenscheins leichter macht als die gleichmäßige Behandlung ganz verschiedener Bestandteile; so kann z. B. in einer Terrakottafigur Haar und Gewand um einige Töne dunkler gehalten sein als das Fleisch. Solange solche Unterschiede sich in bescheidenen Grenzen halten, ist eine Störung bei der Auffassung des reinen Formenscheins durch die notwendige nachherige Abstraktion von denselben kaum zu befürchten, wohl aber eine Erleichterung in der Auffassung der Formen und ihrer Beziehungen zueinander anzuerkennen. Wo das gewählte Material eine eigene sichtbare Textur besitzt, die nach verschiedenen Richtungen ungleichmäßig (z. T. beim Holz) oder sonst sehr auffällig ist (z. B. bei Granit), kann auch eine Übermalung mit einer neutralen Deckfarbe sich nützlich erweisen, um die daraus

Digitized by Google

für die Auffassung des reinen Formenscheins sich ergebenden Störungen zu beseitigen; für solche Übermalung gelten dann dieselben Grundsätze. Je näher das Bildwerk dem Beschauer ist und je allseitiger es seiner Gesichtswahrnehmung zugänglich ist, desto überflüssiger sind alle Hilfen für die Auffassung der Formen durch Abtönung; je ferner die Bildwerke dem Beschauer sind, und je mehr sie denselben auf eine einzige Ansicht beschränken, desto nützlicher werden dieselben sich erweisen als Ersatzmittel für die versagende perspektivische Auffassung. Statuen in annähernd gleicher Höhe mit dem Auge des Beschauers, zumal wenn er nahe an sie herantreten und sie umwandern kann, brauchen deshalb viel weniger eine verschiedenartige Tönung der Teile als solche in Giebelfeldern oder auf den Dächern von Monumentalbauten, die nur von fern und von einer Seite zu sehen sind; Figuren, die aus dem Hintergrunde heraustreten, brauchen sie weniger als Reliefs, und die Reliefs haben sie wieder um so nötiger, je flacher sie sind und je mehr die Modellierung der Formen in ihnen bloß andeutungsweise behandelt ist, bis dieselben endlich in Konturen übergehen, die bloß durch Farbentönung ausgefüllt sind.

Bei fern und hoch stehenden Kolossalfiguren und bei Miniaturplastik ist sogar die verschiedenfarbige Tönung verschiedener Teile nicht auszuschließen. Allerdings muß die Auffassung auch hier wieder von dieser verschiedenen Färbung abstrahieren, um zum reinen Formenschein durchzudringen; indessen kann diese Erschwerung der Auffassung geringer sein als die Erleichterung, welche durch die scharfe Trennung der Formglieder voneinander vermittels verschiedener Färbung erzielt wird. Es verhält sich damit ähnlich wie mit der verschiedenen Färbung von Statue und Hintergrund oder Reliefffläche und Relieffigur, oder wie mit der verschiedenartigen Färbung verschiedener architektonischer Glieder. Nicht nur Fußboden und Baumstämme, Waffen und Gewänder, Haar und Bart können so durch eine abweichende Färbung vom Fleisch unterschieden werden, sondern auch Augenbrauen, Augensterne und Lippen können markiert werden, um nicht für den Blick aus der Ferne ganz verloren zu gehen. Eine solche Tünchung der Plastik wird um so mehr am Platze sein, je mehr dieselbe sich bloß als plastisches Ornament des Baukunstwerks präsentiert, in ihrer architektonischen Einheit mit demselben aufgefaßt sein will und auf selbständige Geltung als freies Bildwerk verzichtet.

Wollte man für solche Tünchung Farben wählen, die den Naturfarben stracks zuwider liefen, so würde man die Auffassung der Formen nicht erleichtern, sondern erschweren; andererseits kommt es aber auch durchaus nicht auf naturtreue Färbung an, da eine solche wieder die nachherige Abstraktion von der Farbe erschweren würde. Deshalb verdienen hierfür solche neutralgetönte Farben den Vorzug, die zwar nach der Seite der natürlichen Färbung hinweisen, aber sich geflissentlich in erheblicher Entfernung von derselben halten. Je mehr die Plastik in ihren Bildwerken der natürlichen Größe sich annähert, desto gefährlicher wird die Annäherung der Farben an die Naturvorbilder; je mehr sie sich ins Kolossale oder ins Winzige verliert, desto eher kann sie sich das Spielen mit natürlichen Farben gestatten. Das findet darin seine Erklärung, daß bei Kolossalstatuen oder

Digitized by Google

Miniaturfiguren die Abstraktion des reinen Formenscheins von der anhaftenden Farbe leichter ist, weil eine Verwechselung des ästhetischen Scheins mit Naturwirklichkeit schon ohnehin durch den Größenmaßstab ausgeschlossen ist. Trotzdem zeugt auch in Kolossalstatuen und Miniaturfiguren jede zu starke Annäherung an Naturfarben von einem entweder noch rohen und unentwickelten oder bereits wieder in Verfall geratenen und entarteten Geschmack. Den ersteren zeigen die archaistischen Götterbilder der asiatischen Völker und der Hellenen, den letzteren die Nippesfiguren aus Porzellan und Biskuit mit ihrer affektierten Manieriertheit.

Der hellenische Kultus hielt ohne Zweifel infolge von kultischer Gebundenheit die archaistische Bemalung der Götterbilder weit länger fest, als der geläuterte Geschmack der Künstler es wünschte, so daß selbst in der Zeit des Praxiteles noch der Marmor eine bunte Behandlung sich mußte gefallen lassen. Aber selbst die eifrigsten Verfechter der Chromoplastik geben zu: „daß alle Skulpturen um so kräftiger bemalt waren, je höher ihre Entstehungszeit hinaufzudatieren ist“ (Alt, die Grenzen der Kunst und die Buntfarbigkeit der Antike, Berlin 1886 S. 64), daß also die hellenischen Künstler die Bemalung mit der Zeit immer mehr einzuschränken und zu beseitigen bemüht waren, und daß nebenbei von alters her in Griechenland eine farblose Steinbildhauerei gepflegt wurde, welche ebenso auf ägyptische wie die polychrome auf vorderasiatische Vorbilder zurückweist (ebd. S. 68). Als zuerst der Marmor oder das getriebene Erz an Stelle des Holzes der alten Götterbilder trat, war es kein Wunder, daß man zunächst die Bemalung mit Deckfarben beibehielt, welche dem Holze in einer so frühen Zeit angemessen gewesen war. Aber alsbald regte sich das Streben der Künstler, sich von der Bemalung zu emanzipieren und rief die Zusammensetzung aus verschiedenen Materialien hervor. So entstand einerseits die Goldelfenbeintechnik, andererseits die polylithe Technik und der Erzguß. Bei der Goldelfenbeintechnik blieb das Gold mit Ausnahme von Randverzierungen frei, und das Elfenbein erhielt höchstens leichte Lasuren. Bei der polylithen Technik wurde zu den Fleischteilen ein helleres Material gewählt als zur Gewandung und die Augen eingesetzt. Beim Erzguß suchte man der Bronze für die Fleischteile durch Beimischung von Blei und Silber eine hellere Färbung zu geben, die Haare und Gewänder aber durch Oxydationsprozesse dunkler zu tönen. Die monolithe Marmortechnik setzte wenigstens für das Fleisch eine zarte Lasurtönung an Stelle der Deckfarbenbemalung und näherte sich damit der Einfarbigkeit um so mehr, je mehr die Plastik zur Nacktheit überging. Als der künstlerische Sinn der hellenischen Bildhauer auf seiner Höhe stand, gab es noch so gut wie keine Malerei, und sie mußten durch ihre gefärbten Bildwerke dem Publikum zugleich die fehlenden Gemälde ersetzen; als die kultische Gebundenheit sich lockerte und die Malerkunst sich zu einer gewissen Blüte entfaltete, war die Skulptur bereits auf dem Wege des Verfalls und artete teilweise zu geschmacklosen polychromen Spielereien aus. Trotzdem muß es in der späteren Zeit des Altertums in der Marmor- und Erzgußtechnik auch farblose Skulpturen gegeben haben; das Auftreten der Einätzung der Iris und Pupille im Auge

Digitized by Google

ist allein schon ein Kennzeichen dafür, daß die Entwickelung sich sogar von der Bemalung des Auges als dem letzten Rest von Bemalung zu befreien strebte.

Ein glücklicher Zufall hat es der Renaissancezeit erspart, den ganzen Prozeß des Losringens aus der archaistischen Puppenhaftigkeit der kultischen Plastik der Hellenen noch einmal durchzumachen, indem die Reste der antiken Plastik befreit von Bemalung ausgegraben wurden, und es blieb der geschmacklosen Kunstgelehrsamkeit und prinziplosen Neuerungssucht unserer Zeit vorbehalten, die Entwickelungsgeschichte der griechisch-römischen Plastik in ihre kindlichen Anfänge zurückschrauben zu wollen. Der Grundsatz, daß dasjenige für uns sicherlich gut genug sein müsse, was den Griechen in ihrer Blütezeit genügte (Alt S. 94), übersieht, daß wir heute eine hochentwickelte Malerei besitzen, die den Griechen in ihrer Blütezeit fehlte, und daß wir frei sind von den geheiligten Überlieferungen eines archaistischen Götterbilderkultus, welcher den hellenischen Meistern unzerreißbare Fesseln auferlegte. Wer eine so lange Strecke des kunstgeschichtlichen Entwickelungsganges übersieht wie wir, hat die Pflicht, selbständig zu urteilen und sich nicht vor der Autorität der am Anfang des Weges Stehenden blindlings zu beugen.

Jeder Versuch zu einer Bemalung von Statuen oder von Zusammensetzung derselben aus verschiedenartigem Material, ist dann prinzipiell verkehrt, wenn er darauf abzielt, die Illusion der Naturwirklichkeit zu erzielen; denn er tritt damit aus der Sphäre des reinen Formenscheins heraus, versucht dieselbe mit der heterogenen Sphäre des malerischen Augenscheins zu vereinigen und damit die Grenzen des ästhetischen Scheins überhaupt zu überschreiten. Gelänge es, die Plastik „naturwahr" zu bemalen, so wäre damit nicht nur die Grenze der Plastik als des reinen Formenscheins überschritten, sondern schon die Grenze des ästhetischen Scheins überhaupt und eine Oberflächenkopie der Naturwirklichkeit erzielt, welche durch ihren Widerspruch gegen die innere Unnatur und Unlebendigkeit des realen Konterfeis nur abstoßend und widerwärtig, wenn nicht gar unheimlich und Grauen erregend, oder affenartig lächerlich wirken könnte. Glücklicherweise ist es technisch unmöglich, eine solche „naturwahre" Bemalung zu erzielen; wenigstens das menschliche Fleisch mit seinem durchsichtigen Hautpolster spottet aller Bemühungen, ein Material zu finden, das in allen Beleuchtungen dieselbe Verbindung von Reflexion, Absorption und Dispersion des Lichts und infolgedessen dieselben Abwandlungen der Lokalfarbe zeigte; deshalb wird uns der experimentelle Beweis der prinzipiellen Verkehrtheit so lange erspart bleiben, bis die Kunst es als ihre höchste Aufgabe erkennt, die mit Wickersheimerscher Konservationsflüssigkeit imprägnierten Originalleichen berühmter Männer zu einem Panorama zusammenzustellen. Vorläufig können wir die Probe auf die Verkehrtheit dieses Strebens nur in den unvollkommenen Imitationen der Wachsfigurenkabinetts und zoologischen Museen machen.

Die ausgestopften Tiere sind Oberflächenimitationen der Wirklichkeit, die vermittels der wirklichen Felle und Pelze zustande gekommen sind; wenn sich ein geschickter Modelleur und Ausstopfer in einer Person vereinigen

Digitized by Google

oder zu zweien zusammentun, so lassen sich Tierstücke, z. B. Jagdszenen, von großer Bewegtheit darstellen. Man kann an solchen Darstellungen sehen, daß sie vollständig aus dem Gebiete der Kunst herausfallen, um so mehr, je mehr Kunst auf dieselben verwendet ist. Sie dienen teils den Zwecken der Wissenschaft, teils der Schaulust einer ästhetisch ungebildeten Masse, teils Kunstschülern als Modelle zu Tierstudien, ähnlich wie der anatomische Mann zu Menschenstudien. Der Bauer besucht solche Bude, um sich vor dem aus dem Busch gegen ihn anspringenden Tiger oder vor der lauernden Schlange behaglich zu grauen, was mit ästhetischen Zwecken nichts mehr zu tun hat, ebensowenig wie die „gegen besonderes Entree" gezeigten Schauerkabinetts und Marterkammern der Wachsfigurenbuden.

Während beim ausgestopften Tier die ganze Oberfläche mit Ausnahme der gläsernen Augen durch das natürliche Fell hergestellt wird, muß bei der Wachsfigur die Kleidung nebst Haar, Bart und Augenbrauen das meiste tun, und nur an Gesicht und Händen pflegt das Wachs selbst die Oberfläche zu bilden; der ganze Eindruck der Figur hängt aber davon ab, welchen Eindruck die wächsernen Fleischteile machen. Da muß man nun sagen, daß die Wachsfiguren um so harmloser und unanstößiger sind, je schablonenhafter, roher und handwerksmäßiger sie gearbeitet sind, daß sie aber um so unerträglicher und widerwärtiger werden, je besser sie ausgeführt sind. Die Existenzmöglichkeit der Wachsfiguren hängt gewissermaßen von der Unvollkommenheit ihrer Behandlung ab; dächte man sich einen wirklichen Künstler sein bestes Können an die vollendete Durchbildung des Gesichts und der Hände setzen, so würde derselbe trotz aller bestehen bleibenden Unterschiede von Wachs und Fleisch doch nahe genug an die Naturwirklichkeit herankommen, um das ganze Wachsfigurenkabinett zu einem Schauerkabinett zu machen. Bildete er eine Leiche nach, z. B. auf einem Sarge liegend, so würde jeder die Wachsfigur für eine wirkliche Leiche halten und entsetzt zurückweichen; bildete er einen lebenden Menschen nach, so würde bei künstlicher Beleuchtung die Täuschung in nicht zu naher Entfernung immerhin groß genug werden, um vor der Maske der Lebendigkeit ohne Leben wie vor einer unheimlichen Gespenstererscheinung zurückzuweichen*).

Die mit Konservationsflüssigkeit ausgespritzte Leiche, entsprechend geschminkt, gekleidet und aufgestellt, würde übrigens auch die beste Wachsfigur im Wettlauf um Naturschönheit immer noch um ein Paar Nasenlängen schlagen und darum notwendig das letzte Ideal dieser Richtung bleiben müssen, insbesondere dann, wenn die Echtheit der Leiche dessen, den die Figur vorstellt, durch zweifellose Zeugnisse beglaubigt ist. In diesem Falle würde die kunstwidrige Tendenz alles Strebens nach Naturwahrheit in seiner vollen Nacktheit enthüllt; denn diese Tendenz geht eigentlich auf die Wirklichkeit, und läßt sich die realistische Wahrheit nur als ein Surrogat der Wirklichkeit gefallen, wenn letztere nicht selber zu haben ist. Die Kunst aber geht auf den freien, d. h. von aller Realität abgelösten ästhetischen

*) Bleich von Farbe werden nur die Erscheinungen Verstorbener vorgestellt, so wie ihr Gewand als Sterbekleid meistens weiß ist; dagegen tragen die Erscheinungen Lebender auch die natürliche Farbe des Lebens und werden darum doch als Gespenster aufgefaßt.

Digitized by Google

Schein und läuft damit allem Streben nach der Wirklichkeit als solchen schnurstraks zuwider. So wenig ein „lebendes Bild" dadurch, daß man einen Goldrahmen davorstellt, aus einer schönen Wirklichkeit zu einem schönen Schein, zu einem Bilde im eigentlichen Sinne des Wortes wird, ebensowenig wird eine naturtreu gefärbte Statue aus gleichviel welchem Material dadurch allein schon zum reinen ästhetischen Schein, daß sie auf ein schulterhohes Postament gestellt wird (Alt S. 90); vielmehr muß das die Naturwirklichkeit negierende Moment, welches dem Kunstwerk seine ästhetische Scheinhaftigkeit verbürgen soll, in der Statue selbst zutage treten. Dieses von der Wirklichkeit unterscheidende Merkmal kann z. B. in der Größe der Ausführung liegen. Sowie man die Wachsfigur so im Maßstabe reduziert oder vergrößert, daß die Verwechselung zwischen Nachahmung und Original ausgeschlossen ist, fällt die Anstößigkeit derselben zwar weg, aber es wird darum die ganze Tendenz nicht geschmackvoller. Die kolossale Wachsfigur erscheint als eine zwecklose und unbegreifliche Verirrung, die verkleinerte als ein Spielzeug für Kinder (für kleine oder große), bei dem es unverständlich bleibt, weshalb soviel Mühe und Arbeit aufgewandt ist, um es zu einem Kunststück zu machen.

Dasselbe gilt von den mittelalterlichen bemalten Holzfiguren, die nur im verkleinerten Maßstab überhaupt erträglich sind, die aber auch so nur unter dem Gesichtspunkt des Fetischkultus gläubiger großer Kinder verständlich werden, und aus ästhetischem Gesichtspunkt schlechterdings nur als eine Verirrung bezeichnet werden können. Eine Bemalung von Stein *im Sinne der Naturwahrheit* ist weder bei den Hellenen erweislich*), noch auch meines Wissens überhaupt jemals versucht worden, vielmehr haben alle Versuche der Steinbemalung sich auf koloristische Andeutungen in matten und gebrochenen Tönen beschränkt; eine Bemalung von Metallen dürfte heute noch weniger Fürsprecher finden, und die verschiedenartige Färbung durch verschiedenartige Behandlung der Teile, oder durch Zusammensetzung verschiedener Metalle, oder durch Versilberung und Vergoldung einzelner Teile steht der Naturwahrheit *so fern als möglich*. Bei denjenigen Materialien, mit welchen die heutige Plastik vorzugsweise arbeitet, dürften wir daher vor der Tendenz nach Erzielung einer *naturwahren* Färbung ziemlich sicher geschützt sein; eine Färbung dagegen, die auf Naturtreue von vornherein verzichtet und nach den oben erörterten Gesichtspunkten zu beurteilen ist, kann nicht als eine besondere Art der Plastik angesehen werden, da sie doch bloß reinen Formenschein geben und dessen Zustandekommen bloß durch Erleichterung der Formauffassung vermittels Tönung oder Tünchung unterstützen will.

Insoweit eine solche getönte und gefärbte Plastik noch zur Kunst gehört, ohne gegen deren Grundgesetze zu verstoßen, insoweit ist sie auch noch bloße Kunst des reinen Formenscheins, trotzdem sie zur Erleichterung der Formauffassung die bloße Gestalt durch andere Hilfsmittel unterstützt; aber

*) Wenn die Fanatiker der Skulpturbemalung das Gegenteil behaupten, so stellen sie damit dem Kunstgeschmack der Hellenen ein ebenso schlechtes Zeugnis aus wie ihrem eigenen, und behaupten zugleich etwas, wozu alle Beweismittel fehlen, und was nach Lage der Dinge niemals erwiesen werden kann.

Digitized by Google

sie ist darum noch keineswegs eine aus Formenschein und malerischem Augenschein zusammengesetzte Kunst, ebensowenig wie bei einer Architektur mit gefärbten Formgliedern von einer Verbindung von Baukunst und Malerei die Rede sein kann. So gewiß eine Tuschzeichnung oder Stiftzeichnung darum doch Zeichnung bleibt und nicht zur Malerei wird, wenn die Tusche Sepia, oder der Stift ein Rotstift war, so gewiß ist auch eine einfarbig getönte Statue ein rein plastisches Werk, gleichviel ob die Tönung farbig ist oder nicht. So gewiß man eine einfarbige Zeichnung nicht an einer bunten Tapete aufhängen wird, deren Farbenton mit ihrer Grundfarbe disharmoniert, so gewiß wird man auch die formale Schönheit der Farbenharmonie zwischen Statue und Hintergrund, oder Statue und gefärbten Nachbarstatuen wahren können, ohne damit aus dem Gebiete der Plastik herauszutreten. So gewiß eine schwarze Lithographie, die oben mit bläulichem, unten mit gelblichem Ton angehaucht ist, oder eine Planzeichnung, auf der die Wiesen grün, die Gewässer blau und die Häuser rot angelegt sind, zum Gebiet der Zeichnungen gehört, ohne in dasjenige der Malerei überzugreifen, so gewiß greift auch eine Kolossalstatue, bei der die Teile mit verschiedenen Farbentönen markiert und auseinander gehalten sind, in keiner Weise in das Gebiet des malerischen Augenscheins über.

Soweit eine Färbung in der Plastik überhaupt ästhetisch zulässig ist, wird damit keinerlei Übergriff ins Gebiet des malerischen Augenscheins vorgenommen, und deshalb ist es unstatthaft und irreleitend, die farblose Plastik der gefärbten in derselben Weise entgegenzustellen, wie die farblose Zeichenkunst der Malerei gegenübersteht. Es gibt nicht zwei Arten der Plastik in dem Sinne, wie es zwei Arten der Malerei gibt; denn es gibt wohl einen achromatischen und einen chromatischen Augenschein, aber es gibt nur einen achromatischen Formenschein, da der chromatische Formenschein aufhören würde, freier, d. h. von der Realität abgelöster, ästhetischer Schein zu sein. Eine chromatische Plastik als Darstellung eines chromatischen Formenscheins wäre der Versuch, zwei Arten des ästhetischen Scheins miteinander zu vereinigen, die einander ausschließen, weil sie mit ihrer Vereinigung aufhören, ästhetischer Schein zu sein, und zu einer Art der vollen und ganzen Realität werden, der nichts fehlt, als dasjenige, was erst die Realität erträglich macht, nämlich das Leben. Jeder Versuch, eine chromatische Plastik, oder was dasselbe sagt, einen malerischen Augenschein, der, auch bei der Umwanderung von allen Seiten gesehen, naturtreu bleibt, herzustellen, ist eine auf Verirrung des Geschmacks beruhende Verkehrtheit des Strebens, weil er ein Kunstschönes unter Aufhebung des ästhetischen Scheins produzieren und an Stelle des ästhetischen Scheins die Täuschung durch ein Kunststück setzen will.

Was in dem Streben nach künstlerischer Vereinigung des Formenscheins und Augenscheins als berechtigter Kern enthalten ist, das enthüllt sich deutlich, wenn man an Stelle der mit Konservierungsflüssigkeit ausgespritzten Leiche den lebendigen Menschen setzt, um das Grauen vor dem Schein des Lebens am Toten zu bannen; in diesem Falle geht nämlich die chromatische Plastik oder der für alle Seiten naturwahr bleibende malerische Augenschein in die lebendige Wirklichkeit, das Kunstschöne in ein Naturschönes, zugleich

Digitized by Google

aber der ruhende Augenschein in bewegten Augenschein über, und die Kunst, sofern solche noch dabei entfaltet werden soll, wird nun Kunst der Bewegung auf Grund der gegebenen Naturschönheit, d. h. Mimik. In der immer wieder auftauchenden Tendenz der Plastik zur Steigerung in Chromoplastik und namentlich in der Begünstigung dieses Strebens durch das große Publikum liegt also die Wahrheit verborgen, daß die Plastik ebenso wie die Malerei eine einseitigere und beschränktere Kunst ist als die Mimik und zur Ergänzung durch diese hindrängt. Der echte Künstler aber zeigt sich gerade in der natürlichen Beschränkung seiner Kunst als Meister, und wahrt das Grundgesetz des ästhetischen Scheins, indem er jede Grenzüberschreitung in der eigenen Produktion verschmäht, in der fremden verwirft, und als Mensch die Ergänzung zu der Einseitigkeit seiner Kunst in dem rezeptiven Genuß der anderen Künste sucht.

Zu der Einteilung der Kunst des Augenscheins in eine solche des vollen und ganzen Augenscheins (Malerei) und eine solche des abstrakten, unganzen Augenscheins (Zeichenkunst) besteht auch in der Kunst des reinen Formenscheins eine parallele Einteilung in Unterarten, nämlich in eine Kunst des vollen und ganzen Formenscheins und eine Kunst des abstrakten unganzen Formenscheins. Bei der ohnehin bloß zweidimensionalen Kunst des Augenscheins bezieht sich die Abstraktion der Kunst des unganzen Augenscheins auf die Farbe, bei der Kunst des Formenscheins aber bezieht sich die Abstraktion der Kunst des unganzen Formenscheins nicht auf die Farbe, welche gar kein wesentlicher Bestandteil des Formenscheins, sondern nur ein subsidiäres Hilfsmittel seiner Auffassung ist, sondern auf die dritte oder Tiefendimension. Die Kunst des vollen und ganzen Formenscheins gibt der Tiefendimension das gleiche Recht wie der Höhen- und Breitendimension, die Kunst des abstrakten, unganzen Formenscheins setzt die erstere gegen die beiden letzteren zurück und führt damit zu einer Verkümmerung der Tiefendimension. Je größer diese Verkümmerung wird, je mehr die Tiefendimension auf bloße Andeutungen beschränkt wird (im Basrelief), desto mehr nähert sich diese Unterart der Plastik der Zeichenkunst, um schließlich in den einfarbig getünchten Figuren ohne Relief in dieselbe einzumünden, allerdings nur in deren abstrakteste Varietät der bloßen Umrißzeichnung. Eine solche Verkümmerung freiwillig auf sich zu laden, liegt nicht in dem Wesen der Kunst; der Gewinn der Massenentfaltung ist auch durch freistehende Figuren (z. B. in einem Giebelfelde) zu erzielen, und würde die Bequemlichkeit der Ausführung kaum imstande sein, die Versenkung der hinteren Hälfte der Figuren in die Rückwand zu entschuldigen. Das Relief im allgemeinen und das Basrelief im besonderen sind deshalb keine Forderungen der freien Kunst, sondern Akkommodationen derselben an die Forderungen der unfreien Künste, d. h. an die Ornamentierung und Dekoration leerer Flächen an Bauwerken und Geräten.

Aber auch die Kunst des vollen und ganzen Formenscheins ist eine relativ abstrakte Kunstart, weil sie zum Zweck des Zustandekommens des reinen Formenscheins ebensosehr an den Verstand als an die Sinne appellieren muß und von dem Sinnenschein der Gesichtswahrnehmung nicht nur die Farbe, sondern auch die Schattierung ausscheidet. Dadurch steht die pla-

Digitized by Google

stische Art des Sehens der praktischen Art des Sehens viel näher, als die malerische Art des Sehens es tut, und man begreift nun, warum die Plastik älter ist als die Malerei, warum die plastische Art des Sehens in der Kunstgeschichte sich früher entwickeln und zu einer gewissen Vollendung gelangen mußte als die malerische Art des Sehens. Die beim praktischen Sehen eingelernte Versetzung des Augenscheins mit intellektuellen Bestandteilen der Anschauungsbildung, welche für das Zustandekommen des malerischen Sehens erst wieder rückgängig gemacht werden muß, darf und muß für das plastische Sehen festgehalten werden; sie müßte für dasselbe erst ad hoc produziert werden, wenn sie nicht schon aus dem praktischen Sehen unvermerkt übernommen werden könnte. Der Bildhauer braucht sich um die Dreidimensionalität des Formenscheins und die mit ihr zusammenhängende Abstraktion von der Schattierung des Augenscheins nicht erst besondere Mühe zu geben, da er diese Gewohnheit schon vorfindet; der Zeichner und Maler ist es, der sich mit der Emanzipation von dieser Gewohnheit Mühe geben muß.

Der reine Formenschein ist an sich schon kein Produkt der Sinne mehr, sondern ein Produkt des Verstandes nach Anleitung der Sinne, und infolge dieses seines Ursprungs hat er gegenüber dem vollen und ganzen Sinnenschein etwas Verstandesmäßiges, Intellektuelles, Kaltes, Frostiges, Abstraktes. Daß das plastische Kunstwerk der abgebildeten Wirklichkeit durch seine Dreidimensionalität ähnlicher ist als das zweidimensionale Gemälde, kommt für die vergleichende Beurteilung des plastischen Formenscheins und malerischen Augenscheins gar nicht in Betracht, weil diese Dreidimensionalität des Kunstwerks ja doch in der Zweidimensionalität der Gesichtswahrnehmung desselben untergehen muß, um nachträglich aus dieser intellektuell rekonstruiert zu werden. Der Augenschein der Statue und des Gemäldes sind beide gleich zweidimensional, und der erstere hat vor dem letzteren hinsichtlich der Zahl seiner Dimensionen nichts voraus; wohl aber hat der Augenschein des Gemäldes vor dem aus dem Augenschein der Statue zu gewinnenden reinen Formenschein die Schattierung und Farbigkeit voraus. Deshalb ist es von beiden der malerische Augenschein, welcher dem Eindruck der Wirklichkeit oder dem Naturschönen näher steht, nicht der plastische Formenschein; von allen freien Künsten aber ist die Plastik die der Wirklichkeit am fernsten stehende, abstrakteste und realistisch unwahrste.

Es ist selbstverständlich, daß mit der Konstatierung der Entfernung von der realistischen Wahrheit *kein Vorwurf* gegen die Plastik ausgesprochen werden soll, nachdem die realistische Wahrheit überhaupt als Bedingung der Kunstschönheit zurückgewiesen ist; aber es schien doch nötig, den Irrtum ausdrücklich zu bekämpfen, als ob die Plastik wegen der Dreidimensionalität ihrer Werke dem Naturschönen näherstehe als die Malerei. Außerdem liefert die abstrakte Beschränkung der Plastik in ihren Darstellungsmitteln und die intellektualistische Entfernung des reinen Formenscheins von dem Augenschein, aus dem er genommen wird, den Schlüssel für das Verständnis verschiedener Eigentümlichkeiten der Plastik, die sonst nur konstatiert werden können, ohne auf ihren einheitlichen Grund zurückbezogen zu werden.

Digitized by Google

Die Plastik ist zunächst in ihrem Stoffgebiet beschränkt, indem ihr alle Sujets versagt sind, deren Anziehungskraft bei der malerischen Behandlung in der koloristischen Wirkung, im Helldunkel oder in der Perspektive liegen. Damit fällt die Landschaft, das Blumenstück, das Stilleben ganz weg, und es bleiben nur Sujets aus dem Reiche der höheren Tiere und der Menschheit übrig. Aber auch in diesem Bereich sind es vorzugsweise Einzelgestalten oder eng zusammengerückte Gruppen, die in Betracht kommen, und größere Massen sind nur auf gleicher Grundlinie stehend, z. B. in Giebelfeldern zu behandeln. Jeder Versuch, im Relief hintereinander stehende Gestalten vermittels perspektivischer Verkleinerung der Zurückstehenden darzustellen, ist ein prinzipiell verkehrter Übergriff der Plastik in die Malerei. Die darzustellende Einzelgestalt oder Gruppe erscheint in abstrakter Isolierung, weil es unmöglich ist, sie zu einem Hintergrund oder einer toten Umgebung plastisch in Beziehung zu setzen; nur ein Stück Erdboden schleppt die Gestalt an ihren Füßen mit sich, weil sie ohne dieses in der Luft zu schweben scheinen würde. Die etwaige Umgebung, Wasser, Wald, Wiese, kann bloß in Verbindung mit dem Erdboden flüchtig angedeutet werden. Diese Isolierung und Abgeschlossenheit der Figur von der Umgebung trägt noch dazu bei, den abstrakten Charakter der Plastik zu steigern.

Der reine Formenschein verhält sich ferner von allen Arten des ästhetischen Scheins am negativsten gegen das sinnlich Angenehme, gegen die sinnliche Reizwirkung, die beim Augenschein wesentlich auf der Farbe und dem Helldunkel beruht, und infolgedessen auch gegen die realen stofflichen Reizwirkungen, welche durch Verwechselung des ästhetischen Scheins mit Realität entstehen und zur Erregung realer Gefühle statt ästhetischer Scheingefühle führen. Die abstrakte Reinheit des Formenscheins schützt ihn am sichersten vor Verwechselung mit Realität, der er so fern steht; die relative Kälte dieser Kunst wird zur Bürgschaft ihrer Keuschheit und Idealität. Daher kommt es, daß der Plastik in weit höherem Maße die Nacktheit der Gestalt erlaubt ist als der Malerei, daß sie insbesondere auch solche Teile enthüllen darf, welche diese verschleiern muß. Die Malerei muß aus der Situation den überzeugenden Nachweis von der Unentbehrlichkeit der Nacktheit erbringen und muß sich von dem Verdacht freihalten, als ob sie bloß um der Nacktheit willen nach einer solchen Situation gegriffen habe; die Plastik ist viel zu unschuldig, als daß man ihr unkünstlerische Absichten bei der Vorführung des Nackten zutrauen sollte, und sie hat sich bloß davor zu hüten, daß die Nacktheit nicht geradezu im Widerspruch mit der Situation stehe.

In der Plastik, wo die Gestalt nur nach ihrem reinen Formenschein geschätzt wird; ist es der Organismus als Ganzes, in dessen Einheit sich das organisierende Prinzip, die Seele des Individuums offenbart; die Gebärde ist beschränkt durch die plastisch ruhige Haltung, das Mienenspiel schon durch die erschwerte Erkennbarkeit, während die Offenbarung durch die Korrelation aller Teile der Gestalt seitens der überwiegenden Nacktheit begünstigt ist. In der Malerei hingegen, wo der größte Teil der Gestalt durch Kleidung verhüllt ist, sind es die Gebärden der Gliedmaßen und noch mehr das Mienenspiel des Antlitzes, in welchem sich der seelische Ausdruck konzentriert. In der Malerei kann die Gestalt bewegter sein, weil sie frei

Digitized by Google

von Schwere ist und nach der Umgebung hin gravitiert; in der Plastik muß sie ein stabiles Gleichgewicht behaupten und ist bei dem Mangel an Umgebung mehr auf sich selbst angewiesen. Selbst in der plastischen Gruppe wird mehr dasselbe Grundmotiv in verschiedener Weise an den verschiedenen Gestalten durchgeführt, als daß dieselben zu unselbständigen Gliedern der höheren Einheit der Handlung herabsänken, in welcher sie teils gegen-, teils miteinander agierten. Die etwaige Handlung wird nicht wie von der Malerei auf ihrem Höhepunkt befindlich dargestellt, sondern entweder als latente Potenz der noch ruhenden Handlungsmächtigkeit (Zeus), oder als vollendete, von welcher die Gestalt zur Ruhe zurückkehrt (Apollo). Das plastische Kunstwerk ist weit mehr Stimmungsbild als Handlungsbild, und die etwaigen Handlungen sind weit mehr andeutungsweise behandelt als in der Malerei, wo ja auch schon die Bewegung nur aus der Haltung erschlossen werden muß. Die in sich beschlossene Ruhe vor oder nach der Handlung ist der Versinnlichung des Erhabenen günstiger als derjenigen des Anmutigen; die seelische Anmut taubenhafter Jungfräulichkeit und die Bewegungsgrazie einer verführerischen Phrynie sind selbst an der Mediceischen Venus nur als Zubehör der unnahbaren Göttin angedeutet. Die Wendung vom strengen, erhabenen zum anmutigen und rührenden Stil führt bei keiner Kunst mit solchen Riesenschritten zum Verfall wie bei der Plastik. Der Versuch, die malerische Bewegtheit in die Figuren der Plastik hineinzutragen (z. B. bei den pergameniſchen Skulpturen), ist allemal ein Beweis davon, daß die Blütenepoche der Plastik, wo sie in ihrer Beschränkung sich selbst genügte, *vorüber ist*, und von einem neuerungssüchtigen Geschlecht die Grenzen dieser Kunst überschritten werden.

Die Tendenz der Plastik, das organisierende Prinzip durch die einheitliche Totalität der organischen Gestalt zu offenbaren, macht sie nicht nur geeignet zur Darstellung des Lebendigen oder aktiv Zweckmäßigen, sondern auch zur Darstellung des Gattungsmäßigen, soweit dessen Zweckkomplex sich in der äußeren Gestalt offenbart. Dagegen versagen die Mittel der Plastik, wo es sich um die Darstellung des konkret Individuellen handelt, weil dieses zu seiner Offenbarung der Physiognomie bedarf und die Physiognomie durch die Plastik nicht zu erschöpfen ist. Die Plastik kann nur so viel von der Physiognomie darbieten, als der Blinde durch Betasten eines Gesichts von derselben erfährt. Bei einer Statue in ganzer Figur ist der Standpunkt des Beschauers für den Gesamteindruck schon zu fern, um die Einzelheiten des Antlitzes scharf genug hervortreten zu lassen; selbst bei einer Porträtbüste, die man in nächster Nähe betrachten darf, müssen bestimmte Beleuchtungseffekte zu Hilfe gerufen werden, um durch scharfe Schattierung und Schlagschatten das individuell Charakteristische der Physiognomie hervortreten zu lassen, und während dabei die Plastik schon ihre Grenzen überschreitet und aus dem reinen Formenschein in den Augenschein der Zeichenkunst übergreift, gelingt es ihr doch niemals, das geistige Zentrum der Physiognomie, das Auge und seine Art des Blickes zur deutlichen Anschauung zu bringen. Darum liegt die eigentliche Domäne der Plastik nicht im Bereiche des konkret Individuellen, sondern in demjenigen des Gattungsmäßigen, Typischen, und auf jener Grenzlinie, wo einerseits das Gattungs-

Digitized by Google

mäßige sich zum idealen Individuum ohne reale Individualität konkresziert, und wo andererseits das Individuum sich zum idealen Typus verflüchtigt.

Die Plastik stellt demgemäß erstens die polymorphen Gattungstypen des Menschen dar: den Säugling, Knaben, Jüngling, jungen Mann, reifen Mann und Greis, das Mädchen, den Backfisch, die Jungfrau, die junge Frau und die reife Frau und innerhalb des männlichen oder weiblichen Blütealters den schlanken, den vollen und beim Mann auch den athletischen Typus, zweitens die Typen der mythologischen Phantasie, d. h. die typischen Idealgestalten der oberen, mittleren und niederen Götterkreise vom Götterfürsten an bis herab zu den Silenen, Faunen und Satyrn, drittens die Heroen der mythischen Vorzeit, die nach dem Tode zu Göttern erhoben wurden, und viertens die Menschen geschichtlicher Zeiten, welche durch den Glanz ihrer Taten die Völkerphantasie zwangen, sie nach ihrem Tode zu Heroen im mythologischen Sinne des Wortes zu erheben. In der klassischen Zeit war die plastische Darstellung mit Vergöttlichung gleichbedeutend, da die Bildsäule eo ipso anbetungswürdiges Kultusobjekt war; einem lebenden Menschen konnte man wohl Ehrensäulen und Hermen, aber nicht Porträtstatuen errichten, da letzteres eine Blasphemie gewesen wäre. Der letzte Rest dieser Anschauungsweise hat sich in dem gefühlsmäßigen Widerstreben gegen die Errichtung öffentlicher Denkmäler für noch lebende Personen erhalten, das, auch abgesehen von der Scheu vor dem Scheine der Eitelkeit, eine richtige ästhetische Grundlage hat. Der Mensch muß erst längere Zeit tot sein, bevor seine konkrete Individualität durch legendarische Umspinnung und ideale Verklärung zu einer mythischen Figur oder einem idealen Typus erhöht und verflüchtigt werden kann; ehe dieser Prozeß sich nicht vollzogen hat, ist er aber kein Sujet für plastische Darstellung. Das plastische Porträt ist nur als Idealporträt in einem noch ganz anderen, potenzierten Sinne möglich, als das gemalte Porträt es sein muß; Porträtbüsten nach dem Leben sind niemals freie Kunstwerke, sondern entweder *Studien* für ein künftig in späteren Zeiten auszuführendes Idealporträt, oder *unfreie* Kunstwerke zum Zweck der Erinnerung an den Abgebildeten für die Familie und die Freunde.

Die angebliche Porträtbüste Homers ist der ideale Typus des begeisterten blinden Nationaldichters, die des Sokrates der ideale Typus des Weisen mit der edlen Seele in dem unschönen Körper. Die römischen Cäsaren mußten sich bei Lebzeiten porträtieren lassen, weil sie sich göttliche Ehren erweisen ließen. Der Große Kurfürst, der Alte Fritz, die Königin Luise, ein Luther, Lessing, Goethe, Schiller sind dem protestantischen norddeutschen Volke in diesem Sinne zu idealen Typen und mythischen Figuren geworden und deshalb dankbare Sujets für die Plastik; Wilhelm der Siegreiche, sein „eiserner Kanzler" und sein „schweigsamer Schlachtendenker" werden es bald genug werden. Neben den von Meisterhand entworfenen Denkmälern solcher Feldherrn, Staatsmänner und Geisteshelden müssen die Denkmäler der bloß der Geschichte angehörigen großen Männer auch dann traurig abstechen, wenn sie von berufenster Künstlerhand gebildet sind; der Künstler plagt sich vergebens ab, den für die Plastik unentbehrlichen Idealisierungsprozeß, den die Volksphantasie zu vollziehen sich geweigert hat, an

Digitized by Google

einer historischen Persönlichkeit zu vollziehen, während er gar wohl einen idealen Typus aus seiner Phantasie frei erschaffen kann, wenn deren Tätigkeit durch keine historischen Überlieferungen befangen und eingeengt ist, sondern sich etwa an den bloßen Namen eines tatenlos dahingeschiedenen Knaben oder Jünglings heftet (z. B. Schadows Denkmal des jungen Grafen von der Mark). Die viel erörterte Kostümfrage kann überhaupt nur da gestellt werden, wo die Volksphantasie noch nicht entschieden hat, also die plastische Darstellung eigentlich gar keine Berechtigung hat.

Indem die Plastik der Stufe des Gattungsmäßigen angehört und sich in ihren Leistungen höchstens durch den Differenzierungsgrad des gattungsmäßigen Ideals unterscheidet, ist es klar, daß sie einerseits der formalen Schönheit ein viel größeres Gewicht als die übrigen freien Künste beilegen muß, und daß sie andererseits in der Darstellung des charakteristisch Schönen nur so weit gehen kann, als die Differenzierung des Gattungsideals es erfordert, aber niemals so weit, wie das absolut konkrete Ideal auf der Stufe des Individuellen es verlangt. Die formale Schönheit ist in höchster Instanz die Schönheit des Gattungsmäßigen, die aber zugleich die formale Schönheit niederer Stufen umspannt und in sich einschließt; da die Ansprüche an charakteristische Schönheit in der Plastik viel geringer sind als in anderen Künsten, speziell als in der Nachbarkunst der Malerei, so bedarf es auch einerseits eines geringeren Grades von aufgehobener Häßlichkeit als Mittel der Charakteristik und ist andererseits die Tendenz zur Entfaltung selbständiger formaler Schönheit auf allen Konkretionsstufen viel weniger eingeengt und findet breiteren Spielraum zur Entfaltung vor. Das Streben nach der Schärfe der Charakteristik, wie es in der Malerei geboten ist, muß in der Plastik ebenso als Grenzüberschreitung verurteilt werden wie das Streben nach malerischer Freiheit und Heftigkeit der Bewegung. Die Plastik steht als die Kunst des differenzierten Gattungsideals noch halb und halb außerhalb der freien Künste, welche eigentlich das konkret individuelle Ideal fordern; sie tritt erst da auf die Schwelle der freien Künste, wo sie entweder den idealen Typus des polytheistischen Gottes bis zum Schein wahrer Individualität konkresziert, oder wo sie den verstorbenen Helden zum idealen Typus einer mythischen Figur generalisiert, ohne ihn von der historischen Grundlage seiner Individualität abzulösen. Die erstere Leistung bezeichnet den Gipfel der antiken Plastik, wie die letztere denjenigen der modernen.

Die moderne Plastik hat nur noch in dieser Aufgabe ihre Existenzberechtigung als freie Kunst, da ihr die Götterwelt geraubt ist, und sie mit der Darstellung allegorischer Figuren ebenso aus den Grenzen der Kunst überhaupt heraustritt wie mit dem gemeinen Porträt aus den Grenzen der freien Kunst. Um aber dieser hohen Aufgabe, der plastischen Fixierung der mythischen und legendarischen Helden der Volksphantasie zu bestimmten körperlichen Typen, gewachsen zu bleiben, muß man der Plastik schon gestatten, sowohl allegorische und symbolische Figuren wie Porträte zu produzieren, sowohl die genrehaften Typen des polymorphen Gattungsideals ohne Anflug jeder Individualisierung immer neu zu gestalten, als auch die überlieferten Typen einer abgestorbenen Götterwelt immer neu in akade-

Digitized by Google

mischen Studien zum ästhetischen Scheinleben zu erwecken. Wer den einzigen Zweck aus den Augen verliert, dem alle diese Kunstübungen dienen, der kann leicht zu dem harten Urteil gelangen, daß die ganze Plastik gegenwärtig eine tote, nur noch akademisch weitergepflegte Kunst sei; aber sie ist dies nur als Vorübung der Künstler für ihren wahren lebendigen Beruf. Dieser lebendige Beruf der modernen Plastik mag aus kulturgeschichtlichem Gesichtspunkt niedriger zu schätzen sein als derjenige der antiken, welche wesentlich dem religiösen Kultus diente; aus ästhetischem Gesichtspunkt dagegen wird sie ebenso in der einen Hinsicht höher zu bewerten sein, wie in der anderen Hinsicht niedriger. Höher wird man die moderne Plastik stellen müssen, weil sie in der engen Anlehnung an die historische Individualität des dargestellten Helden den Fuß kräftiger auf die Schwelle zum konkret Individuellen setzt als die auf die mythologische Charakteristik der Dichter gestützte Individualisierung der göttlichen Idealgestalten; niedriger wird man sie stellen müssen, weil der ideale Gehalt auch der bedeutendsten geschichtlichen Helden, soweit er im Bildwerk zum Ausdruck gelangen kann, sich mit dem idealen Gehalt des Götter- und Menschenvaters oder des erlösenden Kunstgottes nicht messen kann und dabei doch weit mehr als dieser die formale Schönheit beeinträchtigt. Die ganze Leistungsfähigkeit der Plastik wird man nur ermessen, wenn man beide Gipfelpunkte zusammenfaßt als die Pole, um welche die Achse dieser Kunst sich dreht.

Die Abstraktheit der Plastik, ihre keusche und kühle Zurücksetzung des sinnlich Angenehmen, ihre Beschränkung auf das mehr oder minder differenzierte Gattungsmäßige und ihre Begünstigung der formalen Schönheit im Vergleich zu den anderen Künsten, gibt derselben einerseits einen weihevollen Adel und erleichtert ihr die rein ästhetische Haltung und das Überstehen jeder Versuchung, durch sinnliche und stoffliche Reize zu wirken, der andere Künste so leicht erliegen; andererseits aber setzt sie dieselbe der Gefahr aus, einen leeren Formalismus und abstrakten Idealismus zu begünstigen. Wer die Plastik um ihres weihevollen Adels willen als höchste der Künste schätzt und seine allgemeine ästhetische Anschauungsweise vorzugsweise auf die Plastik stützt, der wird leicht dazu gelangen, den Mangel an konkret individuellem Gehalt, um dessentwillen die Plastik erst auf der Schwelle der Kunst steht, ganz zu übersehen oder doch geringzuschätzen, das bei der Plastik berechtigte Maß von Begünstigung der formalen Schönheit von der Kunst ganz allgemein zu fordern, und entweder in dieser formalen Schönheit oder in dem idealen Gehalt des Gattungsmäßigen das Wesentliche aller Kunstschönheit zu suchen. So erklärt es sich, daß der größte Philosoph des noch rein klassischen Hellenismus, Platon, und sein Erneuerer Winckelmann, die beide von der plastischen Kunstanschauung ausgingen und in ihrer gesamten Kunsttheorie von dieser beeinflußt waren, zu Begründern des abstrakten ästhetischen Idealismus mit einem starken Beisatz von Formalismus wurden, und daß der entschiedenste Vertreter des abstrakten ästhetischen Formalismus, Zimmermann, alles Romantische grimmig verfolgt und immer auf das Klassische pocht, worunter er wesentlich die plastische Kunstanschauung versteht.

Hat sich einmal die malerische Kunstanschauung in einer Zeit oder ei-

Digitized by Google

nem Volke verbreitet, so ist es sehr schwer für ein Publikum von nicht ganz besonders hoher ästhetischer Bildung, sich von dem Einfluß der malerischen Kunstanschauung bei der Betrachtung und Beurteilung der Plastik frei zu halten. Es werden dann leicht diejenigen Bildwerke am meisten geschätzt, welche die Grenzen der Plastik nach der Seite des Malerischen am kühnsten überschreiten oder überspringen, solche dagegen, die sich innerhalb der Grenzen der Plastik halten, als zu kühl, zu tot, zu abstrakt, zu akademisch verurteilt. Ein solches Publikum ist gewöhnt, einen reicheren, konkreteren und individuelleren Gehalt und eine charakteristischere, wenn auch häßlichere Erscheinungsform vom Kunstwerk zu verlangen, als die Plastik sie bieten kann und darf, und kehrt darum leicht ganz und gar der Plastik mit Geringschätzung den Rücken. Demgegenüber ist daran zu erinnern, daß auch die Malerei in ihrer Weise verpflichtet ist, ein relatives Maximum formaler Schönheit zu gewähren, und daß sie zu dem Zweck immer von neuem bei der Plastik in die Lehre gehen muß. Die Plastik ist älter als die Malerei, und nach dem Gesetz, daß die Ontogenese in abgekürzter Weise die Phylogenese wiederholt, muß heute noch und für immer jeder Maler mit Studien an der Plastik beginnen, sei es, daß er selbst sich im Modellieren übt, sei es, daß er nur zeichnend sich in die plastische Form versenkt. Durch das Zeichnen nach plastischen Kunstwerken gewinnt auch der Laie unschwer so viel ästhetische Bildung, um die plastische Auffassung des reinen Formenscheins und die malerische des Augenscheins streng auseinanderzuhalten und keine von beiden durch Übergriffe in das Gebiet der anderen mit ihren abweichenden Aufgaben und Gesetzen verwirren zu lassen. Aber so viel ist sicher, daß zu einer Zeit, wo die Malerei ihr künstlerisches Vermögen bereits voll entfaltet und das Publikum an malerische Auffassung gewöhnt hat, das Interesse an der malerischen Individualität, Charakteristik, Bewegtheit und Lebendigkeit in den Vordergrund treten muß, und daß die Plastik nur so lange den ersten Platz unter den bildenden Künsten im Volksinteresse beanspruchen und behaupten kann, als die Malerei selbst noch in plastischer Gebundenheit verharrt und den Gegensatz der malerischen gegen die plastische Kunstanschauung noch nicht entdeckt hat.

b) Die Kunst des Augenscheins oder die Malerei

Dieselbe zerfällt, wie schon bemerkt, in eine Kunst des abstrakten, achromatischen und des vollen, chromatischen Augenscheins oder in Zeichenkunst (Graphik) und Malerei. Die erstere gibt den Augenschein, wie ihn der Farbenblinde wirklich hat. Da aber die Farbenblinden doch nur einen kleinen Prozentsatz der Menschen ausmachen und die Graphik sich keineswegs bloß als Kunst für Farbenblinde, sondern für alle Menschen darbietet, so entsteht die Frage, was zu einer solchen Abstraktion berechtigt. Da ist es denn einerseits das praktische Bedürfnis, im Studium und in der Fixierung durch Skizzen, Zeichnung und Farbe zu sondern, was dem Zeichnen seinen praktischen Wert sichert. Aber wenn auch das Publikum ein Interesse daran haben mag, das Werden eines Künstlers und seiner Kunstwerke zu verfolgen und deshalb seinen Studien, Skizzen und Kartons eine liebevolle

Digitized by Google

Beachtung schenkt, so ist damit das Zeichnen doch nur als technischer Behelf der Malerei, aber nicht als selbständige Kunst gerechtfertigt, und sie wird es auch dann nicht, wenn der Künstler vor der Ausführung seiner Kartons hinwegstirbt und dieselben als einziges Denkmal seiner großen Entwürfe der Nachwelt hinterläßt, da man es in diesem Falle eben nicht mit vollendeten Kunstwerken, sondern mit Entwürfen zu solchen zu tun hat. Eine gewisse Selbständigkeit wird der Zeichenkunst dagegen durch die Bedingungen der Vervielfältigung gesichert, weil die Vervielfältigung der Gemälde trotz der Fortschritte des Farbendruckes doch immer noch auf enge Gebiete beschränkt und an den Aufwand viel höherer Kosten gebunden ist.

Die vervielfältigende Graphik ist in ihrer Behandlungsweise an die Technik der Vervielfältigung (Kupferstich, Stahlstich, Holzschnitt, Steindruck usw.) gebunden und erzeugt dadurch ebenso viele graphische Stilarten, ausgenommen da, wo sie auf rein mechanischem Wege vermittels der Photographie und der photographischen Druckverfahren zustande kommt. Diese Stilarten wirken zurück auf den Stil desjenigen Künstlers, der entweder ein vorhandenes Gemälde durch eine zur Vervielfältigung bestimmte Zeichnung reproduziert oder aber eine Originalzeichnung zum Zweck der Vervielfältigung entwirft. Am engsten wird die Verbindung, wenn der entwerfende und vervielfältigende Künstler in einer Person vereinigt ist (Künstlerradierung, Künstlerholzschnitt); aber auch dann, wenn der entwerfende Künstler die Vervielfältigung einem anderen überläßt, wird die Bedingtheit der Zeichnung durch den Zweck und die Technik der Vervielfältigung um so deutlicher hervortreten, je klarer der Künstler sich seiner Aufgabe bewußt war. Die Zeichenkunst verdankt in diesem Falle ihre Selbständigkeit der Anlehnung an die vervielfältigenden Künste, welche dem Kunsthandwerk näherstehen; es ist aber darum noch nicht nötig, daß sie sich immer gleich als Illustration in den Dienst einer anderen Kunst begibt oder als Initialenzeichnung oder Vignette zur unfreien dekorativen Kunst herabsinkt, da sie ebensogut auch als selbständige und freie Kunst zu wirken fortfahren kann. Immerhin ist die Abstraktion von der Farbe doch lediglich durch eine außerästhetische Rücksicht (die Schwierigkeit oder die Kosten der Vervielfältigung) bedingt, auch wenn die Zeichnung ganz als freies und selbständiges Kunstwerk in die Welt tritt, und es bleibt daher die Frage bestehen, ob es auch rein ästhetische Gründe geben kann, welche zu der Weglassung der Farbe nötigen oder dieselbe doch empfehlen.

Diese Nötigung liegt nun in der Tat da vor, wo die Sujets der Darstellung aus einer nicht bloß imaginären, sondern geradezu mit der Realität in Widerspruch stehenden Welt entlehnt sind. Man kann Stoffe aus der griechischen oder heidnischen Mythologie malen, weil sie einer zwar imaginären, aber doch durch den Volksglauben in die Realität eingefügten Welt angehören; aber man kann z. B. nicht eine Tierfabel malen, weil die sprechenden und menschlich verkehrenden Tiere einer Welt angehören, welche sogar der Volksglaube als eine illusorische, der Realität widersprechende weiß. Das in Farbe ausgeführte Tier stellt immer nur ein ganz gemeines Tier dar, aber nicht das vermenschlichte Phantasiewesen der Fabel; die Sättigung des Augenscheins mit der naturtreuen Farbe läßt der Phantasie

Digitized by Google

nicht mehr den Spielraum übrig, um in dem Bilde mehr als ein bloßes Tier zu sehen. Eine Hineintragung menschenähnlicher Züge in Miene und Gebärde des farbig gemalten Tieres würde als ein offenbarer Widerspruch gegen die konkrete Bestimmtheit des farbigen Augenscheins empfunden werden; dagegen ist das bloß gezeichnete Tier sehr wohl einer gewissen bildlichen Vermenschlichung fähig und gewährt auch ohne solche der Phantasie den nötigen Spielraum zur Vermenschlichung, weil der abstrakte achromatische Augenschein ähnlich wie die Plastik eine gewisse abstrakte Idealität begünstigt. So sehr es ästhetisch fehlerhaft ist, Allegorien zu malen, weil ihr Inhalt ein abstrakt idealer, begrifflicher und deshalb außerästhetischer ist, so ist doch die bildliche Allegorie immer noch erträglicher in der Zeichnung oder in der Plastik als in der farbigen Malerei, weil die letztere am dringendsten von diesen drei Künsten einen absolut konkreten, schlechthin individuellen idealen Gehalt verlangt, während die Abstraktheit des ästhetischen Scheins der beiden anderen sich eher sogar mit einem idealen Gehalt von einer gewissen Abstraktheit zu vertragen scheint.

Mindestens empfehlenswert ist die Zeichnung an Stelle des Gemäldes in solchen Fällen, wo das Sujet zwar nicht der Realität widerspricht, weil es derselben entrückt ist, aber doch als imaginär und unwirklich gewußt wird, oder aber, wo die Phantasie Spielraum behalten will, um das bildlich nur Angedeutete in ihrer eigenen Weise nach subjektiver Neigung und Gewöhnung zu ergänzen. Ersteres ist der Fall bei bildlichen Darstellungen aus der Märchenwelt, und in um so höherem Grade, je ferner dieselben in ihren Voraussetzungen und Gesetzen der Wirklichkeit stehen, letzteres bei der Illustration hervorragender Dichterwerke, in denen sich niemand durch schlechthin konkrete Durchführung die bereits festgewurzelten Bilder seiner Phantasie stören lassen mag. Je selbständiger die reproduktive Phantasie eines Lesers ist, desto störender wird ihm jede Illustration bei der Lektüre sein; eine Goethe-Ausgabe mit meisterhaft durchgeführten Farbendrucken wäre geradezu unerträglich für einen ästhetisch veranlagten Leser, womit das demnächstige Erscheinen einer solchen für den gedankenlosen Bildungspöbel natürlich nicht ausgeschlossen ist. Selbständige Bilder aus der Märchenwelt, wenn sie durch ihr Format zur Aufhängung im Zimmer bestimmt sind, werden allerdings nicht so gern wie Mappenbilder ganz auf die Farbe verzichten, desto sicherer aber auf eine naturtreue Behandlung des Kolorits, und sich mit abgeblaßten zarten Farbentönen begnügen. Je zarter und duftiger, je phantastischer und erdentrückter das Märchen ist, desto hingehauchter werden die Farben sein müssen, bis sie sich zur bloßen Andeutung verflüchtigen. Es ist ein zufälliges äußeres Zusammentreffen, daß gerade solche zart angedeuteten Farben sich vorläufig besser zur Vervielfältigung eignen als die satten, weil die letzteren eine weit reichere Skala von Übergangstönen erfordern, um eine gleiche Feinheit der Übergänge zu erzielen. Auch die Bilder einer abgestorbenen Mythologie dürfen nicht mit derjenigen vollen Sättigung der Farbe behandelt werden, die mit dem naturschönen Augenschein wetteifert; je mehr die Staffeleimalerei zur Sättigung des Kolorits vorgedrungen ist, desto mehr sind demgemäß die mythologischen Stoffe aus ihr entschwunden und haben sich auf die Freskomalerei und Dekora-

Digitized by Google

tionsmalerei zurückgezogen, welche ohnehin an Farbensättigung nicht mit der Staffeleimalerei und dem Naturschönen wetteifern kann.

Es zeigt sich hier, daß die achromatische und die chromatische Malerei keineswegs durch eine Kluft getrennt sind, sondern daß durch Verblassen und Vergrauen der Farbentöne die letztere ganz allmählich in die erstere übergeht. Dieser Übergang ist analog demjenigen der Statuengruppe in das Hochrelief, dieses in das Flachrelief und dieses wieder in die Umrißzeichnung mit eintöniger Ausfüllung. —

Die Malerei im engeren Sinne wird gewöhnlich nach den dargestellten Sujets eingeteilt in religiöse, mythologische, historische, Genre-, Porträt-, Tier-, Landschafts- und Stilleben-Malerei. Mit dieser Einteilung kreuzt sich eine zweite nach der benutzten Technik: Aquarell-, Pastell-, Guasch-, Öl-, Fresko- und Wasserglas-Malerei. Man kann noch eine dritte Einteilung nach der Größe des Maßstabs aufstellen, welche teilweise als Bindeglied zwischen die erste und zweite tritt und die Beziehungen beider vermittelt. Die Wahl der Stoffe ist nämlich bestimmend für den Maßstab, und dieser bis zu einem gewissen Grade für die Wahl der Technik; umgekehrt hat die vorzugsweise Einübung auf eine bestimmte Technik zur Folge, daß der dieser Technik angemessenste Maßstab der Darstellung begünstigt wird, der wieder Beschränkungen in der Wahl des Sujets auferlegt. Andererseits findet aber auch zwischen Sujet und Technik eine direkte Wechselwirkung ohne Vermittelung des Maßstabs nach dem Sättigungsgrade des Kolorits statt; diejenigen Sujets, welche ein möglichst sattes oder möglichst abgeblaßtes Kolorit verlangen, werden auch eine Technik begünstigen, welche dem einen oder dem andern vorteilhaft ist. Durch die Ölmalerei sind matte Tinten schwerer zu erreichen, während sie dem satten Kolorit am günstigsten ist. Die eigentliche Freskomalerei paßt für Farben von mittlerem Sättigungsgrade, welche keine zu feinen Übergänge verlangen. Die Aquarellmalerei reicht von den zartesten und blassesten Tinten bequem bis zu den mittleren Sättigungsgraden, ist aber neuerdings auch mit Erfolg zu Gemälden von ziemlich sattem Kolorit künstlich emporgeschraubt worden. Die Pastellmalerei ist ebenfalls von Natur den mittleren Graden der Farbigkeit günstiger und nur künstlich in den Wettstreit mit der Ölmalerei hineingezogen.

Nach der Größe des Maßstabes kann man Klein-, Mittel- und Groß-Malerei unterscheiden. Da man bei jedem Bilde auf einen Abstand des Beschauers von der doppelten Größe der größten Dimension (Diagonale) rechnet, so erfordert das Bild in kleinerem Maßstab eine sorgfältige Detailausführung, die auf das Großbild übertragen, eine fehlerhafte und erdrückende Überladung sein würde. Andererseits erfordert das Großbild eine relativ viel engere Zusammendrängung der Figuren, weil die absolute Größe der Lücken und damit ihre Auffälligkeit für den Beschauer mit dem Maßstab wächst. Deshalb muß der zeichnerische Entwurf für große Gemälde im Maßstabe des Bildes gemacht werden, weil eine im verkleinerten Maßstab entworfene Komposition sich bei nachträglicher Vergrößerung gewöhnlich als zu leer erweist, während die verkleinerten Nachbildungen großer Gemälde als zu gedrängt auffallen.

Digitized by Google

Die Freskomalerei paßt nur für große oder mittelgroße Bilder, die Aquarellmalerei nur für kleine oder mittelkleine, die Ölmalerei je nach der Behandlung sowohl für große und mittelgroße als auch für kleinere, wenn sie nicht allzu klein sind; letztere tut unrecht, an Kleinheit mit der Aquarelltechnik zu wetteifern, wenn sie auch in der Dekorationsmalerei mit der Freskotechnik den Kampf aufnehmen kann. Zur Kleinmalerei gehört die Miniaturmalerei und ein Teil der Genre- und Landschaftsbilder; zur Mittelmalerei ein kleiner Teil der Aquarellbilder größeren Formats und die Staffeleibilder der Öl- und Pastellmalerei, zur Großmalerei die Wand- und Dekorationsmalerei. Aus der Verbindung und Wechselwirkung der Technik und des Maßstabes ergeben sich die Stilgesetze dieser verschiedenen Arten der Malerei. —

Eine besondere Art ist die Dekorationsmalerei, weil sie in Verbindung mit der Bühne und den auf derselben befindlichen Requisiten und Darstellern den *szenischen Schein* hervorbringt. Der szenische Schein ist zusammengekoppelt aus malerischem Schein und Realitäten, welche dem Bereich des unfreien Schönen angehören können; hierdurch ist im szenischen Schein ein ästhetischer Widerspruch gesetzt, der nur dann geduldet werden kann, wenn die Bühne zum Schauplatz für die Produktionen einer höheren Kunst, der Mimik, wird und nur um deswillen gesetzt ist, um diese Kunstleistungen zu ermöglichen. Die szenische Dekorationsmalerei steht also wesentlich im Dienste der Mimik und ist nur als Glied der zusammengesetzten Bühnenkünste ästhetisch zu rechtfertigen. Nur durch die Rücksicht auf das szenisch Notwendige wird auch das Hintereinanderstellen von Gemälden in verschiedener Entfernung vom Beschauer unter Umständen entschuldbar, wie es bei uns in den Seitenkulissen der Bühne und in den gemalten Versatzstücken in viel zu weitem Umfang üblich ist; aus rein malerischem Gesichtspunkt dagegen ist unbedingt an der Forderung festzuhalten, daß der Augenschein in der Projektion auf eine einzige Fläche fixiert werde, und jede Kombination von gemalter und wirklicher Tiefendimension schlechthin zu verwerfen als eine Durchbrechung und Zerstörung der Reinheit und Konsequenz des ästhetischen Scheins. Diejenige Herstellung eines abgegrenzten szenischen Scheins, welche die Mimik durch Marionetten imitiert, oder das Puppentheater, hat als Parodie der Bühnenkunst seine ästhetische Berechtigung, ebenso wie es als Kinderbelustigung und Kinderspielzeug seine kulturgeschichtliche und pädagogische Berechtigung hat; dagegen hat die Herstellung eines abgegrenzten szenischen Scheins ohne alle Mimik, sei es wirkliche, sei es marionettenhaft imitierte, d. h. die bloße Verbindung eines gemalten Hintergrunds mit realen Requisiten oder mit einer Staffage von ausgestopften Tieren oder menschenähnlichen Kleidergruppen gar keine ästhetische Berechtigung, und die kulturgeschichtliche und volkspädagogische Entschuldigung für solche „Dioramen", daß durch Anregung der Schaulust in der stumpfen Masse ein gewisser ästhetischer Sinn geweckt werde, muß verworfen werden angesichts der Tatsache, daß durch solchen ästhetischen Widersinn dem Volke nur eine barbarische Geschmacksverirrung künstlich angezüchtet wird.

Die hierin sich offenbarende Perversität des Geschmacks ist dieselbe,

Digitized by Google

welche in der Plastik nach naturwahrer Bemalung strebt; wie man hier vergessen soll, daß man ein plastisches Kunstwerk vor sich hat, so dort, daß man ein malerisches Kunstwerk vor sich hat. In beiden Fällen zielt das Streben nicht mehr auf ästhetischen Schein, sondern auf unästhetische Täuschung ab; wie man die Kleiderpuppen von wirklichen Menschen zu unterscheiden unfähig sein soll, so den gemalten Hintergrund von einer wirklichen landschaftlichen Abgrenzung. Der gebotene plastische Schein will nicht mehr Formenschein und der malerische nicht mehr Augenschein, sondern beide wollen die bis zur Täuschung gesteigerte Imitation der Wirklichkeit sein; die außerästhetische Illusion ist der Zweck dieses Kunststücks, und Plastik und Malerei werden nur zur Erreichung dieses unkünstlerischen Zwecks gemißbraucht. Gelingt die beabsichtigte „Täuschung", so ist allerdings nicht abzusehen, warum nicht die zu ihrer Erzielung gemißbrauchten Künste zu ihr zusammenwirken sollten, da der Zweck doch mit Kunst nichts mehr zu tun hat und beide mit verschiedenen Mitteln demselben Zwecke dienen; der höchste Triumph dieser Täuschungskunst ist erzielt, wenn das Publikum bekennt, kaum unterscheiden zu können, wo die Wirklichkeit aufhört und die Malerei anfängt.

Wenn die Wachsfigurenkabinette das Publikum mit solchen Kunststücken amüsieren, so hat das gerade so viel Berechtigung, als wenn ein Taschenspieler dafür Geld nimmt, daß er einen hohlen Würfel für einen massiven halten zu lassen möglich macht; denn jede Art von Kunststück hat das Recht zu existieren, solange es noch Bewunderer der zu seiner Erzeugung nötigen Kunstfertigkeit findet. Dagegen ist es wünschenswert, daß bei solchen Täuschungskunststücken jeder Schein vermieden werde, als ob *zugleich auch ästhetische* Ansprüche durch dasselbe befriedigt werden könnten. Je roher die Ausführungsmittel, je plumper die Täuschung, je geschmackloser die Behandlung, desto unschädlicher sind solche Schaustücke, weil sie desto weniger den ästhetischen Sinn anregen; die Technik der Malerei darf nicht vollkommener sein, als eben zur Erzielung der außerästhetischen Täuschung erforderlich ist. So wie die Sachen nebenbei *gut* gemalt sind und den ästhetischen Sinn anregen, wirken sie geschmackverderbend und verwirrend, indem sie systematisch zur Verwechselung der außerästhetischen Täuschung mit ästhetischem Schein anleiten und das Verständnis für den ästhetischen Schein und das auf ihm beruhende Wesen aller Kunst gar nicht zustande kommen lassen. Ist aber das ästhetische Verständnis der tonangebenden Künstler einer Zeit selbst in eine so perverse Richtung geraten, daß sie die Aufgabe der Kunst nur noch in realistischer Wahrheit, d. h. in möglichst täuschender Imitation der Wirklichkeit, zu sehen vermögen, dann kann die Verbindung von solcher naturtreuen Malerei mit naturwahr bemalter Plastik und realen Requisiten zu dem szenischen Schein eines Dioramas nur noch als eine Konsequenz der verkehrten Zeitrichtung begrüßt werden, welche die Erkenntnis und Umkehr beschleunigen muß. Tatsächlich ist das Diorama in der allerneuesten Zeit bereits seinem Wiederaufgehen in das einfache Rahmenbild ganz nahe gerückt. Man hat zunächst den figuralen Teil vom Podium in das Gemälde verlegt und für das Podium einige Requisiten übriggelassen; alsdann ist das Podium zu einer bloßen Barriere

Digitized by Google

für das Publikum behufs Innehaltung der nötigen Entfernung vom Gemälde geworden, und die Requisiten sinken mehr und mehr zu einem bloßen Ersatz des Rahmens, zu einer Art von symbolischer oder gleichgültiger Draperie herab, so daß das Diorama sich nur noch durch das Fehlen des Goldrahmens vom Rahmenbilde unterscheidet. Ob auffallendes und durchfallendes Licht kombiniert wird oder nicht, ist von äußerlicher und nebensächlicher Bedeutung, und nichts hindert, diese Verbindung auch beim Rahmenbilde in Anwendung zu bringen. —

Alles über das Diorama Gesagte gilt ebenso für das Panorama, sofern dasselbe malerischen Schein und Realität zur Erzielung einer außerästhetischen Illusion verkoppelt. Es schien aber zweckmäßiger, diese Erörterungen zunächst an das Diorama zu knüpfen, um die Frage nach der Berechtigung des Rundgemäldes ganz von derjenigen nach der Berechtigung dieser Verkoppelung zu trennen. Man kommt sonst zu leicht dazu, die Form des Rundgemäldes zu verwerfen, weil die Verbindung desselben mit realen Requisiten und Puppen verwerflich ist, oder diese Verbindung zu dulden, weil die Form des Rundgemäldes berechtigt ist. Die ebene Gestalt der Bildflächen bei unserer gesamten Malerei ist lediglich eine Akkommodation an die gegebenen Wandflächen oder an die Bequemlichkeit der Anfertigung, Bearbeitung und Aufbewahrung der Holz-, Papier- und Leinwandtafeln. In Wahrheit ist die Projektionsfläche des Augenscheins als innere Seite einer Kugeloberfläche anzusehen, und jeder begrenzte Ausschnitt aus dem Augenschein müßte demnach die Innenseite eines Stückes Kugeloberfläche zur Bildfläche haben. Die hohle Seite einer Zylinderoberfläche entspricht dem Sachverhalt schon eher als eine ebene Bildfläche, besonders wenn nur der dem Horizonte näher gelegene Teil des Augenscheins dargestellt und das Oben und Unten weggelassen wird. Für kleinere Ausschnitte aus dem kugelförmigen Augenschein wird der Fehler der Abweichung der ebenen von der gekrümmten Projektionsfläche praktisch gleichgültig; für große Bilder, insbesondere für Landschaften von großer Breite bei mäßiger Höhe (z. B. Städteansichten), macht er sich schon recht störend bemerkbar. Da wird es dann entschieden ratsam, an Stelle der Ebene ein entsprechendes Stück Zylindermantel zur Bildfläche zu wählen, und zwar mindestens von da an, wo die Breite des Landschaftsbildes einen Gesichtswinkel von mehr als 45 Grad einnimmt.

Entschließt man sich aber einmal zu einer zylinderförmigen Bildfläche, so bedarf es besonderer Vorkehrungen zu deren Aufstellung, da dann die gewöhnliche Art der Einrahmung und Aufhängung an einer ebenen Wand nicht mehr paßt; sind aber doch einmal besondere Vorkehrungen für die Aufstellung nötig, so wird man auch gern gleich einen etwas größeren horizontalen Ausschnitt als 45 Grad herausgreifen, und zwar in der Regel gleich bis zum Halbrundbilde von 180 Grad fortgehen, wenn man nicht gar zum vollen Rundgemälde greift. Das volle Rundgemälde unterscheidet sich hauptsächlich dadurch vom Rahmengemälde, daß es keine seitliche Abgrenzung des Gesichtsfeldes hat, sondern horizontal in sich zusammenfließt. Dagegen bedarf auch das zylindrische Rundgemälde einer Abgrenzung nach oben und unten, die entweder objektiv durch einen Rahmen oder subjektiv

Digitized by Google

durch Abblendung des Gesichtsfeldes für den vorgeschriebenen Standpunkt des Beschauers erreicht werden kann. An Stelle der oberen Abgrenzung kann auch das gemalte Himmelsgewölbe treten, wodurch das zylindrische Rundgemälde zum Halbkugelbilde wird*); dagegen ist der malerische Zusammenschluß nach unten dadurch verhindert, daß der reale Standpunkt des Beschauers ihn durchbricht. Diese Schwierigkeit läßt sich nur auf dem Wege beseitigen, daß man das Halbkugelgemälde zum Ganzkugelgemälde erweitert und dem Zuschauer seinen Standort im Zentrum der Kugel auf einem ziemlich hoch über den Boden emporragenden Turme anweist. Nur wenn der Turm so hoch gedacht wird, daß er jeden Vordergrund ausschließt und auch das zu seinen Füßen Liegende schon stark verkleinert zeigt, nur dann sind die Schwierigkeiten der Perspektive eines Ganzkugelbildes zu überwinden. Da jedoch eine solche Zuspitzung die Zahl der gleichzeitigen Beschauer zu sehr verringern würde, so wird man aus praktischen Gründen nach unten hin immer einen Abschluß durch Abblendungen zu Hilfe nehmen müssen, deren Vorhandensein mehr oder minder geschickt motiviert sein kann (z. B. Fensteröffnungen auf einem Aussichtsturm, vorspringendes Dach eines Gebäudes usw.). Das Rundgemälde bleibt dabei völlig reiner und ungetrübter malerischer Schein, indem der reale Standort der Beschauer samt seinen Abblendungen durch eine Kluft oder leere Luftschicht von dem Objekt der Anschauung getrennt bleibt; jeder Versuch, diese Kluft durch ein Podium mit Requisiten, realer Staffage u. dgl. auszufüllen, dagegen zerstört die Reinheit des ästhetischen Scheins, indem es ohne Entschuldigung durch das Bindeglied der Mimik den malerischen Schein zum szenischen Schein (Rundbühnenschein) zu erweitern sucht.

Die Tatsache, daß bei den neueren Panoramen der Schwerpunkt mehr und mehr auf das Gemälde gelegt und der szenische Teil immer nebensächlicher behandelt worden ist, läßt hoffen, daß die Einsicht bald durchdringen wird, daß das Rundgemälde erst durch völlige Ausscheidung desselben ästhetische Berechtigung erlangen kann. In dieser Gestalt wird es auch berufen sein, wirklich eine volkspädagogische und kulturgeschichtliche Wirksamkeit zu entfalten, indem es Leute, die kein Museum und keine Galerie umsonst besuchen würden, dazu verlockt, ihr Eintrittsgeld dafür zu entrichten, daß sie unter die Gewalt eines ästhetischen Eindrucks geraten und sie dadurch überhaupt für malerischen Schein empfänglicher gemacht werden. Diese Aufgabe kann aber das Panorama nur dann lösen, wenn es auf jede außerästhetische Täuschung verzichtet und sich streng in den künstlerischen Grenzen hält, wenn es also gar nicht danach strebt, eine Verbindung von Malerei und farbiger Plastik herstellen zu wollen, sondern ganz und ausschließlich mit malerischem Schein wirkt.

*) Ein solcher Versuch ist meines Wissens bisher nicht gemacht, obwohl die technischen Schwierigkeiten der Aufspannung der Bildfläche gewiß nicht unüberwindlich sind und Schwierigkeiten der Beleuchtung für das elektrische Licht kaum noch existieren. Das Tageslicht ist allerdings in solchem Falle nicht verwendbar, außer als Quelle für durchscheinendes Licht; die Quelle des auffallenden Lichtes müßte möglichst nahe dem Zentrum der Halbkugel, also dicht über den Köpfen der Beschauer, etwa in einem Turmhelm, angebracht sein.

Digitized by Google

Ein solches Rundgemälde steht insofern unter eigentümlichen Bedingungen, als ihm der eigentliche Vordergrund fehlt; denn dieser ist eben abgeblendet, also durch eine Kluft oder einen leeren Luftraum ausgefüllt, weil der Zuschauer im Zentrum des Kreises stehen muß und dadurch dem Bilde zu weit entrückt wird, als daß ein Vordergrund perspektivisch möglich bliebe. Ein Bild, das nur Mittelgrund und Hintergrund ohne Vordergrund bietet, ist natürlich in seinem Stoffkreise beträchtlich eingeengt, da die etwaigen Figuren zu klein ausfallen, um ein Handlungsbild zu liefern, und bloß noch als Staffage der Landschaft dienen können. Die meisten bisherigen Panoramen leiden an dem Fehler, auch noch durch Figuren wirken zu wollen, wodurch die Wirkung des Ganzen zerstört wird, weil die Figuren doch mindestens im ferneren Vordergrund stehen müssen, um groß genug für eine ausdrucksvolle Handlung zu sein. Man hat sich bereits entschlossen, die Kleidergruppen des szenischen Podiums fallen zu lassen, aber man hat das szenische Podium selbst noch nicht fallen lassen und ist dadurch der Versuchung erlegen, wenigstens im Gemälde Handlungsbild und Landschaftsbild noch vereinigen zu wollen. Es bleibt nun noch der weitere Schritt übrig, die handelnden Figuren auch im Gemälde ebenso fallen zu lassen, wie auf dem szenischen Podium, und das Rundgemälde endlich zu dem zu machen, was es seinem Wesen nach allein sein kann, zum Landschaftsbild mit oder ohne Staffage. Aber auch von Landschaften sind alle diejenigen ausgeschlossen, bei denen die Hauptsache oder ein wesentlicher Bestandteil der Darstellung im Vordergrund liegt, und nur solche zugelassen, die nicht bloß nach einer Richtung, sondern nach allen Richtungen einen Fernblick gewähren.

Zur Darstellung im Rundgemälde oder Halbrundgemälde eignen sich demnach nur die Rundblicke oder Halbrundsichten von einem über den Vordergrund erhobenen Standpunkt, z. B. die Rundschau von einem höheren Berge oder die Halbrundsicht von einer Berglehne auf die Ebene oder der Blick von einem Turme auf eine Stadt oder der Anblick eines Talkessels von einem erhöhten Punkte, in dessen Mitte, ganz besonders aber die See. Alle Marinestücke oder „Seeschaften" leiden an dem Übelstand, daß sie durch die Enge ihres Rahmens den Eindruck der Großartigkeit und Erhabenheit aufheben, welchen die Natur durch die Unbegrenztheit und scheinbare Unendlichkeit des Gesichtskreises auf der See hervorbringt; gerade diesen Faktor des ästhetischen Eindrucks kann das Rundgemälde festhalten und zu künstlerischer Geltung bringen. Dadurch eröffnet das Panorama der Malerei ein Stoffgebiet, das ihr vorher im Rahmenbilde gar nicht oder nur bruchstückweise zugänglich war, und erweitert damit wirklich die Sphäre dieser Kunst, und zwar nach der Seite des Erhabenen. In bezug auf die Schönheit ist das Rahmenbild mit Vordergrund günstiger gestellt als das Rundbild ohne solchen, und das Halbrundgemälde wegen der größeren äußeren Einheit des ästhetischen Scheins (stärkeren Einheitlichkeit der Komposition) günstiger als das Ganzrundgemälde; aber in bezug auf imposante Großartigkeit und Erhabenheit des Eindrucks ist die Stufenleiter die umgekehrte, und es ist wesentlich das Imponierende des nirgends abgeschnittenen vollen Horizonts, wodurch die Fernsicht des Ganzrundgemäldes auch

Digitized by Google

den für malerische Schönheit sonst unempfänglichen Beschauer packt und fesselt.

Es ist nicht richtig, daß das Rundgemälde einer idealischen Behandlungsweise widerstrebe; dieser Irrtum ist nur aus der bisher üblichen unästhetischen Verquickung des Rundgemäldes mit einem realen Podium und realen Requisiten, kurz aus dem Streben nach außerästhetischer Täuschung entsprungen, hat aber in dem rein malerischen Panorama gar keine Begründung. Im Gegenteil, alles Streben nach realistischer Wahrheit knüpft sich an die unmittelbar nahen Objekte des Vordergrundes, während die Ferne an und für sich schon antirealistisch, idealisierend, auflösend, verklärend wirkt. Daß die Mehrzahl der bisherigen Panoramen moderne Schlachtszenen zur Staffage genommen haben, um dadurch die realen patriotischen Gefühle der Beschauer in außerästhetischer Weise zu erregen, kann nur als ein Mißbrauch der Kunst bezeichnet werden, der glücklicherweise von selbst mit den patriotischen Erinnerungen des lebenden Geschlechts an die miterlebten großen Kriege mehr und mehr schwinden wird; deshalb kann auch der aus diesem zufälligen Mißbrauch entstammende realistische Zug dieser Schlachtpanoramen ebensowenig auf Rechnung der Kunstform des Rundgemäldes gesetzt werden wie die Verwechselung von ästhetischem Schein und außerästhetischer Täuschung. Die Landschaft, deren idealer Gehalt niemals das hier bloß zu den Ausdrucksmitteln gehörige äußerliche Sujet, sondern die mit diesen Mitteln ausgedrückte seelische Stimmung oder Symphonie von Seelenstimmungen und Naturgefühlen ist, gehört ihrer Natur nach unter die subjektiven Varietäten der Kunst, wie die Musik und Lyrik, und steht schon aus diesem Grunde dem Realismus einer sklavischen Nachahmung des Naturvorbilds ferner als irgendeine andere Varietät der Malerei*). Die Rundlandschaft ohne Vordergrund fordert diesen subjektivistischen idealischen Zug in potenziertem Maße, weil, abgesehen von dem bloß abstrakten Gedanken der topographischen Einheit des Aufnahmeterrains, jede anschauliche äußere Einheit des Objekts für simultane Auffassung fehlt, und in Ermangelung ihrer die Einheit der Stimmung das einzige Band, und zwar das innere geistige Band, den einheitlichen idealen Gehalt für die sukzessiv aufgefaßten Eindrücke der vier Himmelsgegenden liefern muß. Was das Panorama in dieser idealischen Richtung einer potenzierten Stimmungsmalerei des Erhabenen zu leisten vermag, kann erst die Zukunft lehren, da bisher alle Bestrebungen auf landschaftliche Stimmung im Panorama an der unästhetischen Verquickung mit Realitäten und außerästhetischen patriotischen Zwecken scheitern mußten. Wenn diese Ansicht über das Panorama erst durchgedrungen sein wird, so wird sich ebenso die Abneigung der idealistischen Künstler und Kunstfreunde gegen dasselbe legen, wie die Einbildung der antiidealistischen Revolutionäre in der Kunst in nichts zerfließen wird, als ob vom Panorama eine realistische Reform der bildenden Künste überhaupt ausgehen könnte. —

*) In keinem Gebiete der Malerei ist die Behandlung der Farbe so willkürlich und die der Zeichnung so relativ unwichtig, als in der Landschaft; der Landschaftsmaler würde ausgelacht werden, wenn er eine Sommerlandschaft so spinat- und grünkohlfarben malen wollte, wie die Wirklichkeit sie zeigt.

Digitized by Google

Während die Plastik durch ihren abstrakten Formenschein den ästhetischen Vorteilen und Gefahren des sinnlich Angenehmen entrückt ist, sieht die Malerei sich beiden ausgesetzt; während die erste schon durch ihre abstrakt-gattungsmäßige Idealität verhindert ist, sich zu eng an die Nachahmung von Naturvorbildern zu klammern, ist die letztere als Kunst des vollen Augenscheins mit konkret-individuellem Gehalt leichter als irgendeine andere Kunst der Versuchung ausgesetzt, das konkret Individuelle aus dem Naturvorbild zu schöpfen und in Naturnachahmung aufzugehen. Sofern Realismus die Verwechselung des Naturschönen mit dem konkret Individuellen bedeutet, ist es deshalb immer die Malerei, von welcher das Feldgeschrei dieses Realismus ausgeht, und die Mimik und Poesie finden sich immer erst in zweiter Reihe ein, um ihr zu sekundieren. Ebenso stützen sich die ästhetischen Theorien, welche das Wesen des Schönen in der Nachahmung suchen, zu allermeist auf die Malerei in Verbindung mit der Mimik. Es ist demgegenüber hier nur noch an einige Punkte zu erinnern, erstens, daß selbst die Farbe, durch welche die Malerei sich vor der Plastik als die naturtreuere auszeichnet, mit der größten Willkür der Abweichung vom Naturvorbilde behandelt wird und werden muß, zweitens, daß die formale Schönheit der Komposition, der Fluß der Linien, die Symmetrie der Gruppierung, die positive und kontrastierende Harmonie der Zeichnung und Farbengebung vom Künstler selbst in das möglichst treu nachgeahmte Naturvorbild erst hineingetragen werden oder doch in demselben stark idealisiert werden muß, und drittens, daß die seelische Stimmung, welche sich des Sujets als ihres Ausdrucksmittels bemächtigt, doch wesentlich Eigentum des Künstlers ist und darum mit Recht das Aroma seiner künstlerischen Individualität an sich trägt.

Alle großen Koloristen haben mit souveräner Willkür die Farbenvorbilder der Natur mißachtet und verändert, teils um die formalschönen Farbenharmonien herauszubringen, in welchen ihre Farbenphantasie **a priori** schwelgte, teils um das Kolorit im ganzen wie im einzelnen zum gefügigen Werkzeug der Offenbarung ihrer Gefühle und Stimmungen zu modeln. Zu dem Zweck haben sie hier die Farbe zum Grau abgedämpft, dort das im Naturvorbild vorhandene Durcheinander von Farbentönen zu einem sonderbaren Farbenmosaik gesteigert, das in der Nähe unverständlich erscheint, aus richtiger Entfernung aber brillant wirkt, bald das Ganze mit einem goldbraunen, bald mit einem bläulichen Ton übergossen. Gerade der Koloriſt ist der größte Antinaturalist unter allen Malern, sei es, daß er im Interesse einer formalschönen Farbenharmonie, sei es, daß er behufs Offenbarung eines idealen Stimmungsgehalts die Natur und deren Farben korrigiert. Einen ästhetischen Idealisten wird man den antinaturalistischen Koloristen nur im letzteren Falle nennen können, während er im ersteren Falle im bloßen Formalismus stecken bleibt, ohne mit seiner Korrektur der Naturfärbung bis zur inhaltlichen Idealisierung des Kolorits durchzudringen. Ebenso bleibt der zeichnerische Komponist im Formalismus stecken, wenn er über die Veränderung des Naturvorbildes zum Zweck der Herstellung größerer mathematischer und dynamischer Gefälligkeit und organisch-lebendiger Schönheit im Bilde nicht hinausgelangt. Wie die formale Schön-

Digitized by Google

heit der Farbenharmonie erst als Ausdrucksmittel eines idealen Stimmungsgehaltes einen höheren ästhetischen Wert gewinnt, so auch die formale Schönheit des Linienflusses und des Figurenaufbaues erst als Gefäß eines tieferen idealen Gehalts, mit dem sie harmoniert und zu dessen Versinnlichung sie behilflich ist. Aber selbst dann, wenn sie diese tiefere mittelbare Bedeutung der formalen Schönheit verkennen, stehen die Vertreter der formalen Schönheit doch immer noch turmhoch über jenen Fanatikern des Nachahmungsprinzips, die alle formale Schönheit des Kolorits wie der Zeichnung ebenso wie jeden idealen Gehaltsausdruck zynisch verhöhnen und mit Füßen treten, sobald er nur um eines Haares Breite von ihrem Modell abweicht. Wo der Künstler aus der ihn begeisternden Idee heraus als vollendeter Künstler produziert, da kommt der Anspruch, die unentbehrliche Korrektheit der Darstellung auf deren Übereinstimmung mit dem Naturschönen, d. h. auf realistische Wahrheit zu stützen, viel zu spät, weil die Idee selbst den ästhetischen Schein nur so bestimmen kann, daß seine Formen ihr selbst als formbestimmendem Prinzip gemäß ausfallen, also idealistische Wahrheit zeigen. Ein verzeichnetes Bein oder ein Schwan mit Gänsebeinen ist nicht darum unkünstlerisch, weil sie gegen die realistische Wahrheit verstoßen, sondern darum, weil sie gegen die idealistische Wahrheit, d. h. gegen die Adäquatheit des organisch Lebendigen an die Idee des Lebens und gegen die Adäquatheit des Gattungsmäßigen an den Zweckkomplex der Gattungsidee, verstoßen. Der Verstoß gegen die realistische Wahrheit ist überall da nicht nur ein Recht, sondern sogar eine Pflicht des Künstlers, wo die höhere idealistische Wahrheit ihn erlaubt und fordert. Ein Verstoß gegen die idealistische Wahrheit kann niemals durch Hinweis auf die beobachtete realistische Wahrheit entschuldigt oder auch nur beschönigt werden; denn die Beobachtung der realistischen Wahrheit kann gerade nur so weit indirekt von Einfluß auf das Kunstschöne sein, als der Maßstab der realistischen Wahrheit, die Naturwirklichkeit, selbst schon idealistische Wahrheit in sich enthält. Inwieweit sie aber solche enthält und inwieweit sie dieselbe vermissen läßt, kann der Künstler niemals aus der Natur entnehmen und erfahren, sondern nur aus sich selbst und seinem ästhetischen Geschmack.

2. Die bloß zeitlichen Künste der raumlosen Veränderung vermittelt durch Gehörswahrnehmung oder die Tonkünste

Bei der Besprechung der Arten des ästhetischen Scheins haben wir gesehen, daß die feste und gleitende Tonhöhe ebenso wie der artikulierte und unartikulierte Ton zu unterscheiden sind; die Kunst der unartikulierten festen Tonhöhe ist die Instrumentalmusik und wortlose Vokalmusik, die Kunst der artikulierten gleitenden Tonhöhe ist die Sprachmimik, und die Kunst der artikulierten festen Tonhöhe ist der ausdrucksvolle Gesang.

a) Die Instrumentalmusik

Unter dieser Bezeichnung kann man die wortlose Vokalmusik mit befassen, insofern in letzterer von der Artikulationsfähigkeit des menschlichen

Digitized by Google

Stimmorgans abstrahiert und die Stimme bloß als Instrument im musikalischen Sinne benutzt wird. Eine solche Abstraktion ist, abgesehen von den Studien, die ein Sänger in Solfeggien oder Vokalisen zu machen hat, ästhetisch nicht zu rechtfertigen; praktisch kann man deshalb diese Möglichkeit vernachlässigen und sich auf die Betrachtung der Instrumentalmusik im engeren Sinne des Wortes beschränken. Immerhin ist in Erinnerung zu behalten, daß die Vokalmusik an solchen Stellen (Passagen, Fiorituren, Koloraturen), wo sie unter Verzicht auf die Artikulation längere Tonfolgen auf denselben Vokal legt, sich freiwillig auf den Boden der Instrumentalmusik stellt, was dadurch begünstigt wird, wenn der Text in einer den Sängern und womöglich auch dem Komponisten unverständlichen Fremdsprache gegeben ist.

Die Instrumentalmusik scheint ihre ersten Stufen ziemlich unabhängig von der Vokalmusik und Sprachmimik entwickelt zu haben, kam dabei aber nicht über ein Stück Tonleiter (Lyra, Hirtenflöte, Löcherflöte) oder über einen Grundton und wenige Obertöne (Tierhorn und Baumstamm-Posaune) hinaus*) und gelangte zu weiterer Ausbildung nur dadurch, daß sie als Begleitung des Tanzes und des rezitierenden Gesanges benutzt wurde. Am Tanze entwickelte sie den Faktor des Rhythmus, an der Begleitung der Rezitation lernte sie mit dem Ausdrucksvermögen der Sprachmimik wetteifern. Aber die Melodie und Harmonie konnte sie aus beiden nicht entlehnen, sondern mußte dieselbe selbständig entwickeln, wenn eine solche überhaupt hervorgebracht werden sollte. Die einfacheren Formen der Melodie hat sie denn auch ziemlich früh entfaltet, die Harmonie und die Formen ihrer Fortschreitung und Auflösung dagegen erst recht spät errungen, weil diese der am ehesten entbehrliche Faktor der Musik sind. Die selbständig entwickelte rhythmisch gegliederte Melodie trat dann mit dem lyrischen Gedicht zum Liede zusammen. Die Tanzweise und die Liedweise sind die beiden Pole, um welche die Achse der Musik sich dreht, und welche beide in Wechselwirkung miteinander sich gegenseitig fördern und steigern, indem die Tanzweise immer von neuem die Melodiebildung rhythmisch verfestigt und erfrischt, die Liedweise aber immer von neuem dieselbe verinnerlicht und seelisch vertieft.

Diese beständige Befruchtung der Musik durch die Wechselwirkung mit der rhythmisch gegliederten Gebärdenmimik des Tanzes und der ausdrucksvollen Sprachmimik kann man ebenso bereitwillig anerkennen wie diejenige mit dem poetischen Gefühlsgehalt des gesungenen Textes; dennoch muß

*) Die Posaune oder Trompete gibt zwar den Dreiklang, aber niemals die Tonart, weil die Naturseptime der Trompete aus der Tonart herausfällt, und wesentliche, für die Konstituierung der Tonart unentbehrliche Töne auf ihr nicht hervorzubringen sind. Alle Versuche, die Tonart aus der Trompete allein abzuleiten (z. B. Wallaschek, Ästhetik der Tonkunst [Stuttgart 1887], S. 177—187), sind also schon darum sachlich verfehlt, auch abgesehen davon, daß die Trompete nur das Durgeschlecht liefern könnte, dieses aber unter den andern Tongeschlechtern der primitiven Musik nur eine verhältnismäßig untergeordnete Stelle einnimmt. Die Ausbildung der Tongeschlechter, Tonarten und Tonleitern brauchte aber auch ebensowenig auf die Erfindung der Streichinstrumente zu warten, sondern hatte an Lyra und Flöte Anhalt genug.

Digitized by Google

man zugeben, daß alle diese Wechselwirkungen nur historische Vehikel, reale Lebensreize zur Erweckung und Entfaltung der in der reinen Musik schlummernden Potenzen waren. Man kann gern einräumen, was die Musik, diese wesentlich passive Kunst, der Befruchtung durch Tanz, Sprachmimik und Poesie verdankt, und daß sie zu jeder Zeit wohltut, sich immer neu an diesen Quellen zu befruchten, zu erfrischen, zu verjüngen und zu vertiefen, und dennoch kann man darauf bestehen, daß sie dabei nichts Substantielles geborgt oder geschenkt erhalten hat, sondern nur zur Entfaltung ihres eigensten Eigentums angeregt ist. Die Musik besitzt den Rhythmus ganz ebenso wie der Tanz, und sie hat ihn ebensowenig von diesem erst zu leihen wie der Tanz von der Tanzmusik. Die Musik besitzt auch trotz ihrer festen Tonhöhe das Vermögen, durch die melodische Aufeinanderfolge der festen Töne Gefühle und Stimmungen auszudrücken wie die Sprachmimik durch die Aufeinanderfolge gleitender Töne; es wäre ebenso verkehrt, das Ausdrucksvolle einer Melodie als Entlehnung aus dem Ausdrucksvollen des sprachmimischen Tonfalls abzuleiten, als zu behaupten, daß alle sprachmimische Ausdrucksfähigkeit nur Entlehnung und Abschleifung des musikalischen Gefühlsausdrucks sei. Die Musik braucht endlich ihren idealen Gehalt, d. h. die in ihr zum Ausdruck gelangenden Gefühle und Stimmungen nicht erst aus der Poesie zu entlehnen, so wenig wie die Lyrik in betreff derselben bei der Musik auf Borg zu gehen hat, sondern beide schöpfen mit verschiedenen Eimern aus demselben für beide offen stehenden Brunnen. Was die Musik unter dem Einfluß dieser Anregungen hervorgebracht hat, ist rein musikalisch und ist und bleibt ihr rechtmäßiges freies Eigentum. Was ein Chopin aus dem Walzer, der Mazurka oder der Polonäse gemacht hat, das ist eine rein musikalische Form, die begrifflich ganz unabhängig davon ist, ob jemals in der Welt Walzer, Mazurka oder Polonäse getanzt worden ist, und ästhetisch ihr Recht behaupten, gleichviel ob diese Tänze in Zukunft untergehen oder nicht.

Die Musik der Gegenwart erfrischt sich nicht bloß an den heute noch üblichen Tänzen der verschiedenen Nationen, sondern auch an den abgestorbenen Tänzen der Vergangenheit (z. B. Chiaconne, Gavotte, Sizilienne, Menuett, Gigue, Sarabande, Allemande, Ecossaise) und verdankt solchen manchmal die schätzbarsten Anregungen. Eine höhere Tonkunst vermag aber auch nur aus solchen Tänzen Anregung zu schöpfen, die selbst unter dem Einfluß der Musik in einer musikalischen Nation sich entwickelt haben, und nicht etwa aus den Tänzen wilder, unmusikalischer Völkerschaften. Wo die Tanzweise mit dem auszudrückenden idealen Gehalt harmoniert, kann sie auch in der Vokalmusik und in den höchsten Schöpfungen der Instrumentalmusik am Platze sein, z. B. der Marsch im Trauermarsch oder der Galopp im ausgelassensten Jubel; wo dagegen die Tanzweise um ihrer nervös aufstachelnden außerästhetischen Reizwirkung willen sich ohne Rücksicht auf den Inhalt und das Ausdrucksbedürfnis hervordrängt, da führt sie (wie in der heutigen Operette) zum Verfall der Musik. Die Instrumentalmusik erreicht nur da ihren Gipfel, wo sie die festen rhythmischen Formen der Tanzweise durchscheinen läßt, ohne ihnen die Herrschaft zu geben, wo sie vielmehr diese gelockerten und aufgelösten, aber noch nicht zerstörten For-

Digitized by Google

men mit dem ungleich tieferen Ausdrucksvermögen der Liedweise verschmilzt und aus der Legierung beider selbständige, rein musikalische Kunstformen entfaltet, die weder dem Tanz noch der Sprachmimik noch der Poesie mit angehören.

Die Instrumentalmelodie ist ebensowohl Liedweise ohne Lied wie Tanzweise ohne Tanz; je mehr die Instrumente „singen" lernen, desto mehr lernen sie „sprechen". Jede Melodie in der Instrumentalmusik ist ein „Lied ohne Worte", gleichviel ob es zugleich als Tanzweise eines bestimmten bereits bekannten Tanzes dienen kann oder nicht. Ist das Lied ohne Worte gut, so muß der geniale Tanzkomponist imstande sein, den etwa noch fehlenden Tanz zu demselben zu erfinden, der sich völlig mit ihm deckt. Ist die Tanzmelodie gut, d. h. musikalisch wertvoll und in sich vertieft, so muß der mit musikalischem Verständnis begabte Poet den Text dazu dichten können, der sich völlig mit der Melodie deckt. Diejenigen Formen aber, zu denen die reine Instrumentalmusik diese Melodie entfaltet, sind dem Tänzer wie dem Dichter verschlossen, und der Versuch, ihnen zu folgen, würde bald genug erlahmen und an der Unausführbarkeit scheitern. So erweitert sich die einfache Tanzweise zur zusammengesetzten (mit Trio) oder zum Rondo, in welchem die Grundweise nach jeder neuen Verarbeitung wiederkehrt, so führt die Suite von Tanzweisen zu einer neuen Form in der Sonate, die sich allmählich durch das Klavier-Trio und Streichquartett hindurch zur Symphonie erweitert, und aus dem Lied entspringt eine neue Form in den instrumentalen Variationen über die Grundmelodie und in der vokalen Arie, die sich durch das Duett, Terzett, Quartett usw. zum Ensemblesatz ausweitet*). Das als Ständchen dargebrachte Lied wird als Notturno oder Serenade, das auf dem Wasser zu singende Lied als Gondoliera oder Barkarole, das am Spinnrade oder an der Wiege zu singende Lied als Fileuse oder Berceuse, das elegisch angehauchte Lied als Romanze in die Instrumentalmusik herübergenommen und reiht sich in dieser Gestalt den aus den Tanzweisen entwickelten Formen ein (ähnlich wie die Ballade oder das „Tanzlied" den poetischen Formen). Die Arie wird von der Instrumentalmusik benutzt in dem Konzert für ein Soloinstrument, das Gesangsduett in dem Duo concertante; ja sogar die Form des Rezitativs wird in instrumentalen Zwischensätzen verwertet und zur Instrumentalform umgewandelt.

Neben diesen musikalischen Formen, die aus fertigen Melodien (Tanzweisen oder Liedweisen) entwickelt sind, stehen dann solche, die aus den Elementen der Melodie entwickelt sind, speziell aus dem Thema oder Motiv vermittels der imitierenden und kontrapunktierenden Führung der Stimmen; zu den geschlossenen Formen dieser Art rechnen Kanon und Fuge, doch reicht die Verarbeitung der Themen und Motive viel weiter.

*) Eine gewisse Analogie dieser musikalischen Formen mit denen der Versbaukunst ist nicht zu verkennen. So entspricht die einfache Liedweise der Strophe, das Rondo dem Refrainliede, sofern dessen Refrain eine ganze Strophe repräsentiert, der Sonatensatz mit zwei kontrastierenden Themen dem Versgefüge aus Strophen und Gegenstrophen nebst trennenden Einschaltungen. Immerhin lassen diese Analogien bald im Stich, wenn man sie weiter zu verfolgen sucht.

Digitized by Google

Auch bei der Verarbeitung einer Melodie ist es sehr gewöhnlich, daß auf die Einzelverarbeitung der in der Melodie verbundenen Themen und Motive eingegangen wird; andererseits kann die Form des Kanons oder der Fuge auch auf ganze Melodien angewendet werden. Eine dritte Art von rein musikalischen Formen ist die ohne Melodie und ohne entschiedene Rhythmik bloß aus Harmonienfolgen gebildete, welche als selbständige Form unserem heutigen Empfinden am fernsten steht, weil wir die gewohnte Sättigung mit Melodie und Rhythmus zu befremdet vermissen, um von dem Ausdrucksvermögen der nackten Harmonienfolgen nach seinem vollen Werte gefesselt zu werden (Palestrina). Dagegen spielt die expressive Macht der Harmonienfolgen als immanenter Faktor in allen unseren sonstigen musikalischen Formen die größte und wichtigste Rolle, und ist so auch in formaler Hinsicht zum aufgehobenen Moment in denselben geworden; man kann dies am deutlichsten sehen bei sehr freien Variationen einer Liedweise, wo zuletzt nur noch die Harmonienfolge das feste und unveränderliche Gerüst bildet, während eine Ähnlichkeit mit der Grundmelodie manchmal (und zwar gerade bei den größten Komponisten) kaum noch zu erkennen ist. Alle diese Arten musikalischer Formen, deren Ausbildung in verschiedene kunstgeschichtliche Epochen fällt, durchdringen sich in der modernen Instrumentalmusik und schimmern als fester Kern selbst durch die scheinbare Auflösung der Form (z. B. im ausgesponnenen Präludium oder in der „Phantasie") hindurch.

Die großen Geister haben scheinbar am meisten an den Schranken der musikalischen Formen gerüttelt, in Wahrheit aber nur, um dieselben durch Verschmelzung zu neuen höheren Formen zu erheben; die kleinen Geister hingegen arbeiten mit Absicht auf die Auflösung und Zertrümmerung der Formen hin, ohne etwas Höheres aus denselben schaffen zu können. Alle großen Geister haben bewiesen, daß sie auch innerhalb der vorgefundenen Formen den höchsten Inhalt zu entfalten vermochten, und daß ihre Freiheit von der Form nicht gehemmt wurde; die kleinen Geister fühlen sich von der Schranke der Form um so mehr beengt, je weniger sie auszusprechen haben, und schieben dasjenige, was aus dem Mangel an produktivem Vermögen herrührt, auf die Verkümmerung ihrer Freiheit durch die Form. Die wahre Freiheit betätigt sich immer innerhalb, niemals außerhalb der Form und geht über die vorgefundene Form nur dann hinaus, wenn sie die höhere Form an ihre Stelle zu setzen vermag; die falsche Freiheit der gesetzlosen Willkür sucht die Form nicht um des Fortschritts willen zur höheren Form hin zu überwinden, sondern zugunsten der Formlosigkeit, welche allerdings das vollkommene Äquivalent der Inhaltlosigkeit ihres Produzierens ist und dieselbe für aller Augen entblößt. Je verwickelter und umfassender die Formen sind, desto bedeutender muß der Gehalt sein, der sie füllen soll; je freiere Bewegung sie innerhalb ihrer gestatten, desto feiner und sicherer muß der Takt des Künstlers sein, der sie beherrschen will. Einfache und genau geregelte Formen dagegen, welche der Freiheit weniger Spielraum gewähren, sind auch leichter zu füllen und zu beherrschen und darum besser geeignet, die Dürftigkeit des künstlerischen Produktionsvermögens hinter ihrer überkommenen formalen Schönheit zu verbergen.

Digitized by Google

Das hier Gesagte gilt zwar ganz allgemein für alle spezifischen Kunstformen, es gilt aber in ganz besonderem Maße für die Musik, weil sie unter allen freien Künsten diejenige ist, in welcher die formale Schönheit der spezifischen Kunstformen die größte Bedeutung hat. Wenn irgendwo der ästhetische Formalismus Chancen hätte, so wäre es bei der Musik, und darum ist es ganz erklärlich, daß die Theorie solcher Ästhetiker, die in erster Linie von der Musik ausgehen, vorzugsweise zum Formalismus hinneigt, wenn sie nicht gar im Sensualismus stecken bleibt. Denn auch die Bedeutung des sinnlich Angenehmen ist bei der Musik größer als bei irgendeiner anderen freien Kunst; die sinnlich differente Empfindung ist hier die ganze Grundlage des Kunstwerks, während sie bei der Malerei doch nur dessen eine Seite (das Kolorit) ausmacht. Dagegen tritt der ideale Gehalt bei der Musik an eine Stelle, die vom Lichte des Bewußtseins noch weniger deutlich erhellt ist als bei anderen Künsten; er läßt sich weder mit dem Finger aufzeigen, noch mit Worten ansagen, sondern muß gefühlt werden, und ist demjenigen nicht zu beweisen, der da behauptet, von ihm nichts zu spüren.

Das starke Hervortreten des sinnlich Angenehmen ist es, was die Musik zu der populärsten aller Künste macht; der große Haufen läßt sich die Ohren kitzeln und die Nerven erschüttern und tut so, als ob er der Kunst wegen zuhörte. Die physiologischen und pathologischen Reizwirkungen des Ohrenscheins sind stärker als die des Augenscheins, und demgemäß ist auch die Gefahr der Entartung der Musik nach der Seite realer Gefühlsreize größer als bei der Malerei, wie sie bei dieser größer ist als bei der Plastik. Das ganze Gebiet der durch den physiologischen Nervenreiz der Klänge vermittelten realen Seelenerregungen steht aber noch außerhalb der Kunst, und seine Bedeutung für die Kunst liegt nur in der Möglichkeit, diese realen Erregungen durch Reflexhemmung zu unterdrücken und bloß die gefühlte Tendenz zu denselben als Bindeglied für die Entstehung von ästhetischen Scheingefühlen derselben oder ähnlicher Art zu verwerten. In der natürlichen Verknüpfung gewisser tonphysiologischer Nervenreize mit der Neigung zu gewissen realen Seelenregungen ist die natürliche Grundlage der Ausdrucksfähigkeit der Musik gegeben, wenn sie auch in dieser keineswegs erschöpft ist. Die Tonsymbolik hat hier ihre psychologische Wurzel, welche ihr sowohl ihre willkürentrückte Gesetzmäßigkeit sichert als auch ihre allgemeine Verständlichkeit verbürgt. Auch derjenige Hörer, der sich noch nicht zum Bewußtsein davon aufgeschwungen hat, daß der Musik wie allen Künsten ein idealer Gehalt innewohnt, wird doch von dieser psychophysisch begründeten Tonsymbolik wider Willen ergriffen und überwunden, sobald er nur erst einmal dazu fortgeschritten ist, das Tonwerk nicht als reale sinnliche Annehmlichkeit, sondern als Kunstwerk aufzufassen, d. h. sich unter Abstraktion von aller objektiven und subjektiven Realität rein ästhetisch dazu zu verhalten.

Dieses ästhetische Verhalten wird schon erreicht durch die Auffassung der formalen Schönheit im Tonwerk, selbst dann, wenn die Bewußtlosigkeit von dem in dem sinnlich Angenehmen und Formalschönen implizite mit perzipierten idealen Gehalt bestehen bleibt, oder gar sich zur ausdrücklichen Leugnung eines solchen steigert und verhärtet. Hieraus ist der große

Digitized by Google

ästhetische Wert einer formalen musikalischen Bildung für den Genuß der Tonkunst ersichtlich; er ist es erst, der das ästhetische Verhalten zu dem herandringenden Ohrenschein und die Erhebung über die Sphäre der realen neuropathischen Erregung sicherstellt, und dadurch mittelbar zur unbewußten Erfassung des immanenten idealen Gehalts befähigt. Wenn etwa 80 Prozent des gewöhnlichen Konzert- und Opernpublikums zu den Amusischen gehören, die sich aus außerästhetischen Gründen einfinden und sich mit einer außerästhetischen Erregung begnügen, so werden etwa 18 Prozent auf die zweite Klasse kommen, welche, sei es als Dilettanten, sei es als Künstler oder Kunstgelehrte mit einer größeren oder geringeren formalen musikalischen Bildung ausgerüstet, ihr bewußtes ästhetisches Interesse speziell den musikalischen Formen zuwenden und dadurch in der Tat die sinnliche Annehmlichkeit des Ohrenscheins in eine ästhetische Sphäre emporrücken. Sie genießen je nach ihrer Veranlagung mehr oder weniger den idealen Gehalt mit, wenn ihr Bewußtsein ihnen auch keine Rechenschaft darüber gibt, vielmehr ihnen vorspiegelt, daß ihr Genuß allein aus den mit sinnlich angenehmen Reizen erfüllten musikalischen Formen stamme. Dieser Standpunkt entspricht etwa demjenigen eines Menschen, welcher behauptet, daß er Gedichte nur darum gerne höre, weil ihn die Versbauformen und der Wohllaut der Sprache interessieren. Wer hingegen Musik nur um der realen Seelenerregungen willen aufsucht, die durch ihre sinnliche Reizwirkung ausgelöst werden, und wer demgemäß in diesen ihren Inhalt sucht, der gleicht einem Menschen, welcher sich um poetische Kunstformen nicht kümmert, sondern die Poesie nur darum liebt, weil sie bald Lüsternheit, bald Gruseln, bald atemlose Spannung, bald Grausamkeitswollust erregt, weil man bei ihr sich einmal recht herzhaft ausweinen oder auch vor Lachen ausschütten kann.

Es sind nur wenige in dem musikliebenden Publikum, die sowohl die Scylla des außerästhetischen Sensualismus als auch die Charybdis des leeren Formalismus zu vermeiden wissen, und imstande sind, zu begreifen, daß ihr Genuß bei einer rein ästhetischen Auffassung der musikalischen Formen doch wesentlich bedingt ist durch die Angemessenheit der ausdrucksvollen konkreten Erscheinungsform an einen implizite miterfaßten idealen Gehalt, der sie als ihr immanentes Prinzip bestimmt. Die elementaren rhythmischen, melodischen und harmonischen Formen und die spezifisch musikalischen Kunstformen der Stimmführung und der Themen- und Melodienverarbeitung haben freilich ebenso wie die Versbauformen eine gewisse selbständige formale Schönheit auf den Konkretionsstufen des sinnlich Angenehmen, mathematisch und dynamisch Gefälligen; aber wenn sie auch mit ihrer formalen Schönheit niederer Ordnung teilweise selbständig den vom Inhalt als formbestimmenden Prinzip gelassenen Entfaltungsspielraum ausfüllen, so müssen sie doch sowohl in ihrer Totalität als formalschöner Rahmen, wie in ihrer Einzeldurchführung als formalschönes Tonspiel dem Inhalt angemessen sein, mit ihm sowohl direkt in Harmonie stehen als auch indirekt durch ihre Harmonie mit den vom Inhalt unmittelbar bestimmten Formgliedern und Formelementen.

Der ideale Gehalt ist, wie wir wiederholentlich erörtert haben, in allem

Digitized by Google

Schönen ohne Ausnahme ein objektiv unbewußter, der auch subjektiv auf unbewußte Weise implizite in der konkreten sinnlichen Erscheinungsform mit perzipiert wird; es kann danach nicht wundernehmen, daß es bei dem musikalisch Schönen ebenso ist. Die natürliche Vermittelung, durch welche bestimmte Tonverbindungen zum gesetzmäßigen und allgemeinverständlichen Ausdruck eines bestimmten idealen Gehalts werden, ist jedoch bei der Musik schwerer als bei anderen Künsten aufzudecken und nachzuweisen; trotz allem was in dieser Hinsicht bisher von den Musiktheoretikern geleistet ist, stehen wir doch erst am Anfang der Forschung. Dieser relative Mangel an Einsicht in das Wie des fraglichen Konnexes darf uns aber nicht hindern, sein Daß und Was voll und ganz als Tatsache anzuerkennen. Eine nach innen gerichtete Aufmerksamkeit belehrt uns darüber, daß bei der Musik wie bei allen anderen Künsten die implizite unbewußte Miterfassung des idealen Gehalts in gefühlsmäßiger Weise geschieht, daß aber auch objektiv genommen der ideale Gehalt der Musik ausschließlich aus gefühlsmäßigen Seelenzuständen und Seelenbewegungen besteht, während er in den anderen Künsten nur teilweise dieser Art ist. Auch wenn die Musik einen außermenschlichen oder untermenschlichen idealen Gehalt auszudrücken wagt (z. B. das schmerzliche Erklingen des in der Wüste verlorenen heiligen Graal, oder der Memnonsstatue, oder das Singen des sterbenden Schwans, oder das Innere des Pflanzenlebens, der Lotosblume, der frierenden Fichte und der sonnendurchglühten Palme, oder auch die Harmonie des Planetenlaufes usw.), sind es doch immer subjektive Seelenregungen in Gefühlsform, die in den Trägern derselben teils nach Analogie erschlossen, teils leihend in sie hineingetragen werden.

Die Musik ist deshalb in eminentem Sinne Kunst des Gefühls, weil sie nur die Gefühlsseite des seelischen Gehalts auszudrücken vermag, während andere Künste neben dem Gefühl auch das Geistige in ihren Bereich ziehen können. Die Musik kann die Idee nur insoweit ausdrücken, als dieselbe im Gefühl die Form der Innerlichkeit oder Subjektivität angenommen hat; die Musik ist deshalb auch in eminentem Sinne die Kunst der Subjektivität, während andere Künste neben der Idee in der Form der Subjektivität dieselbe auch in der Form der Objektivität zur Geltung kommen lassen. Selbst die subjektiven Kunstarten der Landschaftsmalerei und Lyrik dürfen noch für objektiver gelten als die Musik, weil sie die Subjektivität ihres Inhalts doch noch in eine rein objektive oder zum Teil objektive Anschauung (des Gesichts oder der Phantasie) gießen, während die Musik nur sinnliche Empfindungen und Empfindungskomplexe zum Ausdrucksmittel hat, welche mit der räumlichen Anschaulichkeit auch der anschaulichen Objektivität entbehren. Dagegen ist es irrtümlich, die Musik nicht bloß im eminenten, sondern im exklusiven Sinne als Kunst des Gefühls oder der Subjektivität zu bezeichnen, oder zu glauben, daß das Gefühl und die subjektive Innerlichkeit in der Musik durch die sinnlichen Empfindungen und Empfindungskomplexe einen weniger mittelbaren Ausdruck erhielte als in anderen Künsten durch Gesichts- oder Phantasieanschauungen, beziehungsweise durch die Verbindungen von Anschauungs- und Empfindungskomplexen.

Jede Kunst besitzt ein mehr oder minder unzulängliches Darstellungs-

Digitized by Google

mittel, mit welchem sie der auszudrückenden Idee nur von einer bestimmten Seite her beikommt, ohne sie erschöpfen zu können. Jede Kunst ist deshalb imstande, eine Seite der Idee zu offenbaren, welche den anderen Künsten verschlossen bleibt, oder doch diese Seite in einer vollkommeneren Weise zu offenbaren. Nur insoweit dieselbe Seite der Idee mehreren Künsten, wenn auch in verschiedener Weise, zugänglich ist, kann die eine Kunst den Versuch unternehmen, mit ihren Mitteln den Inhalt des Schönen einer anderen Kunst so darzustellen, daß man sieht und versteht, es sei ein und derselbe Inhalt gemeint (z. B. eine Illustration zu einer poetischen Situation, oder ein poetischer Erguß über eine gemalte Situation, oder eine Symphonie über den Inhalt einer dramatischen Dichtung). Insofern aber die verschiedenen Künste denselben Inhalt doch auf ganz verschiedene Weise ausdrücken, erscheint auch der Inhalt als ein anderer, wenngleich man erkennen mag, daß es wesentlich derselbe sein soll. So offenbart uns die Mimik des Schauspielers Geheimnisse des Seelenlebens, welche die Sprache des Dichters vergeblich zu schildern bemüht ist, und die Tonsprache enthüllt uns so verborgene Tiefen des Gemüts, daß weder die Dichtung noch die Mimik in dieselben einzudringen vermag.

Jede Kunst drückt den Inhalt, den sie darstellt, nach der ihr *offen*liegenden Seite hin *ganz bestimmt* aus, nach den ihr abgekehrten Seiten aber nur *unbestimmt* und andeutungsweise, wofern nicht ihre Ausdrucksmittel ihr dabei gänzlich versagen. Darum ist der ästhetische Schein einer jeden Kunst in einer Hinsicht bestimmte Darstellung des idealen Gehalts, in anderer Hinsicht unbestimmte Andeutung, in noch anderen Rücksichten vergebliches Stammeln und fruchtloses Bemühen, das in dieser Sprache Unsagbare doch sagen zu wollen. Gerade diejenigen Seiten des idealen Gehalts, welche für die eine Kunst völlig unaussprechlich oder doch ganz unbestimmte Andeutung bleiben, werden in einer anderen Kunst mit größter Bestimmtheit ausgedrückt und umgekehrt. So ist die Musik imstande, das Leben der Gefühle in ganz bestimmter und konkreter Weise darzustellen, für welches der Poesie die Worte fehlen, und welches selbst in der Mimik nur blitzartig in groben Zügen hindurchleuchtet, ohne bis in die feinsten Verschlingungen seiner Dialektik verfolgt werden zu können. Versteht man unter „Bestimmtheit" bloß begriffliche Bestimmtheit, so ist der musikalische Gehalt allerdings völlig unbestimmt; aber die begriffliche Bestimmtheit ist gerade diejenige Art der Bestimmtheit, die außerhalb des Gebietes der Ästhetik fällt und niemals einen Maßstab für die konkrete Bestimmtheit des Schönen abgeben kann. Die geistige Bestimmtheit der Poesie erscheint uns nur darum als die „Bestimmtheit" im höchsten Sinne, weil ihre sprachliche Fixierung die Übersetzung derselben in begriffliche Bestimmtheit, d. h. die gedankliche Umschreibung des poetischen Inhalts leichter macht als bei irgendeiner anderen Kunst; aber das so Umschriebene ist doch nicht der ideale Gehalt des Kunstwerks selbst, sondern nur sein außerästhetisches Gegenstück. In der Mimik, der die Worte fehlen, läßt sich der ideale Gehalt des Schönen schon schwerer umschreiben als in der Poesie, in der Musik noch schwerer; aber das tut der Bestimmtheit des in beiden dargestellten idealen Gehalts nicht den mindesten Eintrag, da ja selbst in der Poesie der ideale Gehalt

Digitized by Google

als Gehalt des Schönen zerstört und durch etwas anderes ersetzt wird, sobald man versucht, ihn mit anderen Worten zu umschreiben als mit den Worten des Dichters.

Auch die Tonsprache und Gebärdensprache haben konventionelle Bestandteile, aber doch bei weitem nicht so viele als die Wortsprache, die fast ganz konventionell ist; darum muß eine Dichtung für ein anderes Volk erst in eine andere Sprache übersetzt werden, während die Gebärdensprache und Tonsprache allgemein menschlich und darum allgemein verständlich ist. Darum muß aber auch die Gebärdensprache und Tonsprache sich hüten, sich mit konventionellen Bestandteilen zu beladen, weil sie dadurch der natürlichen Gesetzmäßigkeit und Allgemeinverständlichkeit ihrer Symbolik entfremdet werden; die konventionelle Gebärdensprache der Taubstummen ist so außerästhetisch wie die konventionelle Programmusik, nur daß die erstere einem realen Bedürfnis entspricht und gar nicht schön zu sein beansprucht, die letztere aber keinem realen Bedürfnis entspricht, sondern schön sein will. Alle Tonsymbolik ist nur insoweit ästhetisch berechtigt, als sie sich auf die der Tonsprache zugekehrte Seite des idealen Gehalts, auf das subjektive Gefühlsleben beschränkt, aber unberechtigt, wo sie objektive Vorstellungen, Anschauungen oder Begriffe widergeben will. Bei jedem solchen Versuch sinkt das Tonschöne zu einem außerästhetischen Signal herab, wird die musikalische Phrase zu einem Etikett, oder einem Stempel, oder Siegel, mit dem ein bestimmter Vorstellungsgehalt äußerlich durch konventionelle Willkür bezeichnet wird. Alle sogenannte Tonmalerei hat nur insoweit Berechtigung, als es ihr gar nicht darum zu tun ist, objektive Vorstellungen, sondern nur darum, subjektive ästhetische Scheingefühle zu erwecken. Der Kuhreigen soll nicht die Alp und ihre Hirten, die Flöte nicht die Schafherde und ihre Schäfer, die Hornfanfare nicht die Jäger mit Pferden und Hunden schildern, sondern nur an die Gefühle erinnern, in welche diese Objekte den Beschauer zu versetzen pflegen, und es ist zufällig, unnötig und außer der musikalischen Absicht, wenn die Assoziation zwischen diesen Tonbildern und den zugehörigen Gefühlen und Stimmungen nebenbei auch noch von objektiven Vorstellungen der betreffenden Objekte begleitet wird.

Alle musikalisch echte Tonmalerei ist also nicht Darstellung von Objekten durch Tonbilder oder Tonsymbole, sondern Darstellung von Gefühlen durch solche; aber selbst die musikalisch echte Tonmalerei leidet an dem Nachteil, daß ihre Assoziationen von bestimmten Gefühlen mit bestimmten Tonbildern wenn auch nicht willkürlich konventionell, so doch kulturgeschichtlich bedingt und insofern mit einem Element der Zufälligkeit behaftet sind. Die natürliche Tonsymbolik dagegen ist von solchem Element der geschichtlichen Zufälligkeit frei und ruht ganz auf der naturnotwendigen Gesetzmäßigkeit der Zusammenhänge des Physischen und Psychischen, des Sinnlichen und Seelischen und auf den sich ungesucht und unwillkürlich aufdrängenden Analogien in den Bewegungs- und Veränderungsgesetzen beider. So werden uns die Abwandlungen der musikalischen Formen mit ihren Übergängen und Kontrasten, ihren Dissonanzen und Lösungen, ihrem Wechsel der Tonlagen, Tonarten und Tongeschlechter usw. zur Darstellung der Abwandlungen des Gefühlsverlaufs, und die gegeneinander ankämpfenden

Digitized by Google

Themen oder Stimmen werden zu Symbolen einerseits der miteinander ringenden Gefühle und Strebungen in derselben Seele, andererseits der gegeneinander ankämpfenden gefühlvollen Individuen oder Gruppen von Individuen.

Was so die Tonsprache von dem mehr oder minder dunklen Inhalt des Gefühlslebens offenbart und darstellt, das stellt sie wie alle Kunst nicht für den Verstand, sondern wiederum für das Gefühl und dessen dunkles, dem Verstandeslicht abgekehrtes Weben dar; das Organ der Auffassung ist dasselbe wie das Organ, in dem der ideale Gehalt seine subjektive konkrete Bestimmtheit gewonnen hat. Dasjenige aber, was auf diese Weise als immanenter idealer Gehalt im musikalisch Schönen zur bestimmten, wenn auch einseitigen Darstellung gelangt, ist nichts anderes als die Idee auf der Stufe der Individualität; denn das innerliche Gefühlsleben, speziell dasjenige des Menschen, ist nur eine Seite der konkret individuellen Idee, welche als solche die Idee auf den Stufen der innerlichen Lebendigkeit und der gattungsmäßigen Gefühlsgesetzlichkeit einschließt. Der Tondichter offenbart uns zunächst seine eigene Subjektivität, aber doch nur als eine in den ästhetischen Schein potenzierte und verklärte; sodann aber wird er durch das Vermögen seiner divinatorischen Phantasie auch zum Dolmetscher des Gefühlslebens aller anderen menschlichen Individuen, ja sogar der Tiere und Pflanzen und der Innerlichkeit des kosmischen Naturlebens. Dies alles erhält beim Durchgang durch die Subjektivität seiner Tonphantasie zwar eine eigentümliche individuelle Färbung, eine Subjektivität zweiter Potenz, aber doch ohne die Objektivität seiner idealistischen Wahrheit einzubüßen. Wie der Lyriker aus dem Gefühlsleben eines ihm fremden Charakters heraus dichten kann, so kann auch der Musiker aus dem Gefühlsleben eines ihm fremden Charakters heraus komponieren, z. B. uns das innere Verständnis dafür erschließen, wie das Kind, wie die Jungfrau, wie die Mutter empfindet. In diesem Sinne ist die Musik ebenso objektiv wie andere Künste, wenn es auch die Objektivität des subjektiven Gefühlslebens konkreter Individualcharaktere ist, welche sie in die Subjektivität des Künstlers eintaucht und aus derselben in gesteigerter idealistischer Wahrheit wieder hervorgehen läßt*).

b) Die Sprachmimik

Das sinnlich Angenehme an der Sprachmimik ist der Wohlklang der menschlichen Stimme, der teils als ein Naturschönes gegeben ist, teils in ästhetischer Absicht gesteigert werden kann. Diese Steigerung beruht zum

*) Für die Theorie der spezifisch musikalischen Formen ist zu verweisen auf Marx, Kompositionslehre, 4 Bde.; zur Ergänzung für den älteren strengen Stil der Kirchentonarten auf Bellermann, Der Kontrapunkt, 2. Aufl. (Berlin 1877), oder auch Bußler, Kompositionslehre, 2. Bd.; für die Geschichte der Musik auf A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, 2. Aufl. (Leipzig 1878), und auf Ambros ausführliche Musikgeschichte, welche Bruchstück geblieben, aber fortgesetzt worden ist durch Langhans, Geschichte der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Ferner das umfangreiche „Musikalische Lexikon" von A. v. Dommer und als zuverlässiges handliches Nachschlagebuch das „Musik-Lexikon" von Hugo Riemann (Leipzig 1882).

Digitized by Google

Teil auf der Vermeidung unangenehmer Lautfärbungen (Kreischen, Keifen, Krächzen, Quäken, Näseln, Fletschen, Gurgeln, Knurren, Schnaufen, Lispeln usw.), zum Teil auf einer positiven Steigerung des angeborenen Wohllauts; sie greift aber zum Teil schon in das Gebiet der formalschönen Verhältnisse der aufeinanderfolgenden Lautelemente über. Im letzteren Sinne wird sie zur Eurhythmik und schönen Modulation des Sprechens und repräsentiert dadurch den formalschönen Bestandteil an der Sprachmimik. Die Einheit beider Bestandteile haben wir bereits unter den formalschönen Künsten als die Kunst des schönen Sprachvortrages kennengelernt; diese formalschöne Kunst wird in der Sprachmimik ebenso zum aufgehobenen Moment einer freien Kunst, wie sie in der Predigtkunst, Beredsamkeit usw. zum aufgehobenen Moment unfreier Künste geworden war. Das ausdrucksvolle Sprechen als unwillkürliche Äußerung der Gemütsbewegung oder des Affekts ist noch ein Naturschönes mit kulturgeschichtlicher Färbung, aber kein Kunstschönes; das ausdrucksvolle Sprechen zu dem außerästhetischen Zweck, den Zuhörer zu überzeugen, zu erbauen oder zu überreden, ist zwar schon ein Kunstschönes, aber ein unfreies; erst das ausdrucksvolle Sprechen zu keinem anderen Zweck als demjenigen, einen ästhetischen Eindruck hervorzubringen, ist ein freies Schönes. Die Kunst des ausdrucksvollen Sprechens mit rein ästhetischer Absicht ohne irgendwelchen praktischen Zweck heißt (nach Schleiermacher) in demselben Sinne Sprachmimik, wie die Kunst der ausdrucksvollen Gebärden Gebärdenmimik heißt; die ganze Kunst ist hier nach der ersten Vorstufe der Kunsttätigkeit, d. h. der Nachahmung bezeichnet, weil diese Stufe wegen der Gleichartigkeit des Nachgeahmten und des Nachahmenden besonders in den Vordergrund tritt.

Man wird es noch kaum Sprachmimik nennen mögen, wenn ein Mensch eine besondere Virtuosität darin entfaltet, die Tiersprache und ihre Stimmlaute nachzuahmen, wenn z. B. ein lustiger Kumpan eine heitere Gesellschaft damit belustigt, daß er die Stimmen der Schweine und Ferkel im Koben vor und bei der Fütterung, oder den Streit eines großen Hundes mit einem kleinen vor der Tür, oder die Aufregung einer Hammelherde, oder den Wechselgesang zweier verliebten Katzen vorführt. Von allen „Spezialitäten" erzielt bekanntlich ein „Imitator sämtlicher Vogelstimmen ganz ohne Apparate" in den Tingeltangeltheatern die höchsten Honorare; man kann also wenigstens eine solche Kunst nicht brotlos schelten. Wenn die Wissenschaft genötigt ist, die ausdrucksvollen Tierlaute unter den Begriff der Lautsprache zu subsumieren, so wird auch die Ästhetik nicht umhin können, die Imitation solcher Tierlaute ohne anderen Zweck als den, das Gefallen an der ausdrucksvollen Nachahmung bei den Hörern hervorzurufen, unter den Begriff der Sprachmimik zu subsumieren. Die Sprachmimik geht hier nur noch nicht über die Stufe des tierischen Gattungsmäßigen hinaus, und der ausgedrückte seelische Gehalt steht im ganzen zu tief, um ein selbständiges ästhetisches Interesse zu erwecken. Deshalb tritt an die Stelle des noch unzulänglichen ästhetischen Interesses leicht das technische Interesse an der Kunstfertigkeit des Menschen, der das Kunststück dieser Nachahmungen ohne mechanische Hilfsmittel zustande bringt. Für den

Digitized by Google

ästhetischen Eindruck des Ohrenscheins ist es ganz gleichgültig, ob dieser Ohrenschein mit oder ohne mechanische Hilfsmittel zustande gebracht ist; das Kunstwerk ist in beiden Fällen dasselbe und nur das Kunststück ist im letzteren Falle größer.

Es ist also klar, daß hier von den Unternehmern wie vom Publikum noch nicht eigentlich das Kunstwerk, sondern das Kunststück honoriert wird, und dies ist auch der Grund, warum die Ästhetik es bisher für unter ihrer Würde gehalten hat, sich mit solchen Leistungen zu befassen. Aber die Ästhetik darf sich durch die außerästhetischen Nebeninteressen des Publikums nicht abhalten lassen, Leistungen zu beachten, welche nicht bloß den Wert einer Überwindung von technischen Schwierigkeiten, sondern außerdem auch einen, obzwar nur untergeordneten ästhetischen Wert wirklich besitzen. Dieser ästhetische Wert tritt insbesondere da auf das deutlichste zutage, wo die Tiersprachenmimik ihren ästhetischen idealen Gehalt durch Herbeiführung der Modifikation des Kosmischen vertieft oder das gattungsmäßige Verhalten der Tiere durch komische Beleuchtung interessant macht. In diesem Sinne haben solche sprachmimischen Produktionen als komische Intermezzos dieselbe ästhetische Berechtigung wie die gebärdenmimischen Produktionen in tierischer Maske (als Affe, Bär, Frosch usw.), oder wie die kosmische Tierfabel in der Poesie. In allen diesen Fällen dient das tierisch Gattungsmäßige dazu, sei es mit, sei es ohne leihende Hineintragung menschlichen Gehalts die verhüllenden Masken von den menschlichen Affekten und Begierden herunterzureißen und dieselben durch das tierische Gegenbild in ihrer Nacktheit bloßzustellen. Die zänkische Freßgier einer hungrigen Familie, der prahlerische Mut und die kläffende Feigheit streitender Menschen, und die sinnliche Verliebtheit kann durch das Grunzen der Schweine, das Bellen der Hunde und das Mauzen der Katzen ganz wohl persifliert werden und wirkt um so komischer, je deutlicher das Bild des menschlichen Verhaltens aus dem tierischen ohne Entstellung seiner Gattungsmäßigkeit hervorleuchtet.

Ebenfalls noch auf der Stufe des Gattungsmäßigen, wenn auch im Bereiche des Menschlichen, verharrt die Sprachmimik, wenn sie die Dialekte oder Mundarten verschiedener Völker und Volksstämme zum Gegenstande wählt. Es kommt dabei gar nicht auf den Inhalt der Rede an; dieser ist vielmehr so gleichgültig, daß er störend wirkt, wenn er nicht unbedeutend und trivial genug ist. Es kommt nur darauf an, daß in den gesprochenen Sätzen Worte mit Lauten und Lautverbindungen gehäuft sind, welche den Dialekt recht deutlich hervortreten lassen. Man findet mitunter in der Gesellschaft dilettantische Virtuosen dieser mundartlichen Sprachmimik, welche nicht nur eine große Auswahl der heimischen Provinzialdialekte beherrschen, sondern auch weit genug in der Welt herumgekommen sind, um Dialektmischungen verschiedener Sprachen wiederzugeben. Die Dialekte wirken in der Nachahmung viel komischer als in der Natur, erstens darum, weil der Sprachmimiker ihre Eigentümlichkeiten enger aneinanderrückt, und sowohl durch Häufung wie durch fein karikierende Übertreibung schärfer hervorstechen läßt, und zweitens darum, weil er eine kontrastierende Aufeinanderfolge von Dialekten und kontrastierende Mischungen von Mundart

Digitized by Google

und Fremdsprache wählt. Das amerikanische Englisch des geborenen Hessen, das pariserische Französisch des biederen Frankfurters oder Meißners, das nachgeahmte Vorlesen eines deutschen Romans durch die in einem deutschen Pensionat untergebrachte junge Engländerin können auf diese Weise Wirkungen von unwiderstehlicher Komik erzielen.

Zu konkreteren Typen schreitet die Sprachmimik fort, wenn sie die Redeweise und den Tonfall bestimmter Stände, Berufe u. dgl. zum Gegenstand nimmt, z. B. des Berliner Gardeleutnants, jüdischen Börsianers oder naseweisen Schusterjungen, des Fischweibs oder der von heuchlerischer Frömmigkeit und Salbung triefenden und dabei häufig schnupfenden alten Jungfer. Hier wird es schon erheblich schwieriger, den Inhalt der Rede zu wählen, weil derselbe nicht mehr ganz gleichgültig ist, sondern zu den Charakteren der sprachmimischen Typen passen muß. Meistens ist es hier die Anekdote in kürzerer oder auch in breiter ausgesponnener Form, die den Inhalt der Rede liefert und zugleich den Anlaß zur Nachahmung der betreffenden Stimmen bietet; doch können auch andere Mittel benutzt werden, z. B. die Lektüre eines Andachtsbuches mit eingeschalteten Prisen und Zwischenreden, oder auch eine Aufeinanderfolge von Redensarten und Phrasen ohne gegenständlichen Inhalt und ohne inneren Zusammenhang.

Ganz auf den Boden des konkret Individuellen tritt die Sprachmimik hinüber, wo sie die Redeweise und den Tonfall bestimmter lebender Personen zum Vorbild nimmt. Auch diese Art der Sprachmimik ist eine beliebte gesellschaftliche Belustigung, und stellt sich bei lebhaften und sprachmimisch talentierten Personen ganz unwillkürlich ein, wenn sie die Rede einer bestimmten Person wiederzuerzählen haben; eine Bedeutung als freie Kunstleistung aber gewinnt solche Imitation erst dann, wenn sie ohne praktischen Zweck und doch mit bewußter Absicht vorgeführt wird, um das ästhetische Gefallen der Zuhörer zu erwecken. In der Regel ist es auch hier die komische Beleuchtung, wodurch die ästhetische Wirkung erzielt wird, weshalb die meiste Sprachmimik dieser Art mehr oder weniger karikierend ist. Die komische Wirkung ist um so stärker, je größer der Kontrast zwischen den Schwächen und Absonderlichkeiten der Redeweise des Nachgeahmten und seinem Anspruch auf die künstliche und konventionelle Erhabenheit einer gewissen Würde ist (man denke an den Schultyrannen, der durch die Sprachmimik des Schülers in den Karzer gesperrt wird und sich vergeblich bemüht, den draußenstehenden Schuldiener zu überzeugen, daß er der Direktor und nicht der ihm nachäffende Schüler ist).

Wo die Sprachmimik zur Verspottung bestimmter Personen und zur Entkleidung von ihrer Würde dient, da liegt die Gefahr nahe, daß dieselbe aus dem Kreise der freien Kunst heraustritt und als unfreie in den Dienst praktischer Zwecke (der gehässigen Diskreditierung, der rachsüchtigen Intrigue usw.) tritt. Es kann aber auch, insbesondere wo es sich um ferner stehende und doch nach ihrer Sprechweise bekannte Personen handelt, die Grenze des rein ästhetischen Interesses an der Nachahmung ganz wohl innegehalten werden, so z. B. in bezug auf bestimmte Prediger, Parlamentsredner und Schauspieler, die von dem größten Publikum gehört wer-

Digitized by Google

den, oder auch in bezug auf dilettantische Vereinsredner, die wenigstens in bestimmten Städten und Gesellschaftskreisen bekannt sind. Auch hierbei ist der Inhalt der Worte gleichgültig; es kann z. B. eine beliebige bekannte Stelle eines Dramas gewählt und der Reihe nach im Tone der verschiedensten Personen vorgetragen werden. Wenn Schauspieler imitiert werden, so ist es vorzugsweise die Sprechweise tragischer Helden und Heldinnen, die mehr oder weniger ins Komische hinübergezogen wird; und zwar ist es nicht sowohl das künstlerisch Sprachmimische an diesen Schauspielern, was zur Imitation herausfordert, sondern die unkünstlerischen, noch unüberwundenen Schlacken ihrer angeborenen Natur oder ihre schlechten Angewohnheiten, z. B. Fehler und störende Eigentümlichkeiten im Stimmklang oder Fehler im Atemholen. Es gibt Dilettanten, die eine bewunderungswürdige Virtuosität in der sprachmimischen Imitation von Schauspielern haben und die sich dadurch verleiten lassen, sich für schauspielerische Talente zu halten und zur Bühne zu gehen; in der Regel bleiben sie ganz mittelmäßige Bühnenkünstler und müssen zu ihrem Schaden erfahren, daß die Kunst der Mimik doch noch etwas anderes ist, als die Nachahmung, von der sie ihren Namen hat.

Das Höhere ist eben die schöpferische Produktivität in bezug auf den sprachmimischen Ohrenschein, die Objektivierung der konkreten Seelenregungen und Gemütsbewegungen eines bestimmten Individualcharakters durch den Klang der Sprechweise. Wer nur papageienartig die Sprachmimik irgendeines bestimmten Schauspielers oder einer realen Persönlichkeit imitiert, der mag für den Unkundigen den Schein erwecken, daß er ein Künstler sei; für den schärfer Blickenden wird er nicht verbergen können, daß er bloße Kopien nach bekannten Mustern veranschaulicht. Die Kopie eines berühmten Schauspielers in einer seiner berühmtesten Rollen wird immerhin als ein Kunststück zu bewundern sein, weil sie eine scharfe und feine Beobachtungsgabe und eine ungewöhnliche Beherrschung des Sprachorgans voraussetzt; aber eine solche Kopie wird doch nur insoweit einen künstlerischen Wert haben, als schon das nachgeahmte Original einen solchen besitzt, ohne daß durch die gelungene Nachahmung selbst diesem künstlerischen Werte irgend etwas hinzugefügt wird. Im Gegenteil wird die Kopie immer hinter dem Original zurückbleiben und nur dann mit demselben in Wettstreit treten können, wenn sie für dasjenige, worin sie zurückbleibt, in anderen Punkten originale Vorzüge aufweist. Also selbst der einem Kollegen nachschaffende Sprachmimiker ist nur insoweit Künstler im höheren Sinne zu nennen, als er schöpferisch produziert; im eminenten Sinne Künstler aber ist nur derjenige, der eine noch von keinem anderen gespielte Rolle zu „kreieren" vermag, oder der eine bereits von anderen kreierte Rolle in originaler Auffassung aus seiner künstlerischen Individualität heraus neu und eigentümlich zu gestalten vermag.

Die Nachahmung eines bestimmten realen Menschen in seiner Sprechweise ist ebenso wie diejenige seiner äußeren Erscheinung ein zu praktischen Zwecken auch auf der Bühne öfter gebrauchtes Mittel, aber einen wirklichen Kunstwert besitzt dieselbe ebensowenig wie die Photographie oder das Porträt von bloß realistischer Wahrheit. Daß dieses bestimmte Individuum

Digitized by Google

Digitized by Google

tasie des Mimikers unbewußt arbeitet. Die Reflexion des Verstandes wirkt dabei eher schädlich als nützlich, weil sie die organische Einheit des unbewußten Gestaltens stört und reflexhemmend auf das Traumbewußtsein wirkt. Das wache Bewußtsein hat nur die Autosuggestion zu besorgen, auf Grund deren die Transfiguration des Ich oder der Wechsel der Persönlichkeit sich vollzieht; die Äußerungsweise dieser angezogenen Persönlichkeit aber ist dem Traumbewußtsein zu überlassen, das automatisch den angeknüpften Faden weiterspinnt, wie bei einer Somnambulen, der von ihrem Magnetiseur suggeriert worden ist, sie sei diese oder jene Persönlichkeit. Die Hilfssuggestionen des wachen Bewußtseins beziehen sich erstens auf den Wechsel der Situationen und Verwickelungen, in welche die fingierte Persönlichkeit gerät, und zweitens auf die ästhetischen Scheingefühle, welche dabei in ihr erregt werden, letzteres nur wenn die automatische Reaktion des Traumbewußtseins nicht kräftig genug ist, um auf Grund der Hauptsuggestion die entsprechenden Gefühle von selbst in der nötigen Intensität auszulösen. Die Hilfssuggestionen der zweiten Art, d. h. die auf die den Situationen angemessenen ästhetischen Scheingefühle werden teils vollzogen durch Versenkung der Phantasie in die Situation, teils unterstützt durch Gebärdensuggestion.

Um z. B. den sprachlich treffenden Ausdruck der Aufregung zu gewinnen, wird der Sprachmimiker schon vor seinem Auftreten heftig atmen, um denjenigen des Zorns zu gewinnen, schon hinter den Kulissen die Fäuste ballen, die Stirn runzeln, die Zähne aufeinanderbeißen, um den Ton der demütigen Frömmigkeit zu treffen, die Hände falten, die Augen gen Himmel richten, die Knie beugen usw. Wie die Versuche mit Hypnotisierten zeigen, haben solche Gebärden die Tendenz, die entsprechenden Gefühle und Affekte auszulösen, und gelangen im realen Leben nur deshalb in unvollkommenem Maße zu dieser Wirkung, weil das wache Bewußtsein oder die Besonnenheit reflexhemmend dazwischen tritt. Der Mimiker braucht nur dieser reflektorischen Tendenz der subkortikalen Zentren freien Lauf zu lassen, um die gefühlsverstärkende Wirkung der Gebärden zu spüren und auf diesem Wege der gebärdenmimischen Autosuggestion auch der Steigerung der sprachmimischen Effekte durch Steigerung der ästhetischen Scheingefühle sicher zu sein. Die Hauptsache ist und bleibt aber die Hauptsuggestion des darzustellenden Charakters und der an ihm zur Darstellung gelangenden Einheit der Handlung; je tiefer der Sprachmimiker den idealen Gehalt der ihm gestellten Aufgabe aus seinem innersten Kern heraus erfaßt, desto sicherer wird er aus diesem formbestimmenden Prinzip heraus den sprachmimischen Ohrenschein zur idealistischen Wahrheit gestalten.

Die künstlerische Idealisierung der Redeweise, wie sie durch Naturvorbilder geliefert wird, bezieht sich erstens darauf, daß richtig gesprochen wird, d. h. dialektfrei, wo nicht der Dialekt zur Charakteristik dient, deutlich, wohl akzentuiert und gut gegliedert, damit die Auffassung des Wortsinns dem Hörer möglich erleichtert wird, so sinnlich angenehm und formalschön, als die charakteristische Schönheit der Rede es eben gestattet, lauter Ansprüche, hinter denen die Wirklichkeit der Vorbilder weit zurückbleibt. Zweitens aber richtet die Idealisierung sich auf die charakteristische Schönheit der

Digitized by Google

Redeweise, da die Sprachmimik Einheit des formalschönen und ausdrucksvollen Sprechens sein soll; d. h. es wird darauf ankommen, Bruststimme, Kopfstimme, Fistelstimme und Flüsterstimme, konzentrierten und verblasenen oder gehauchten Ton, harten und weichen, spitzen und dumpfen Klang, kurzen und gedehnten, starken, mittelstarken und leisen Ton, Anschwellen und Abschwellen der Tonstärke, höhere und tiefere Tonlage, gleichmäßiges Festhalten und raschen Wechsel der Tonstärke und Tonlage, Schärfung und Milderung der Konsonanten in ausdrucksvoller Weise zu verteilen, und wo es nötig ist, auch die unschönen Nebengeräusche der Stimmbildung als Mittel der Charakteristik zu verwerten. Charakteristisch soll die Sprechweise nicht nur für die Äußerung der bestimmten Gefühle, Affekte und Stimmungen sein, sondern auch für die bestimmten Charaktere, in denen sie auftreten; nicht nur jede Seelenregung spiegelt sich im Stimmklang und Tonfall wider, sondern auch jeder Charakter spiegelt sich in den Modifikationen dieser Gefühlsausdrucksweise wider.

Es ist klar, daß dieses charakteristisch Schöne bis zu einem gewissen Grade, bald mehr, bald weniger, die formale Schönheit der Redeweise beeinträchtigen muß, daß hier wie überall eine gewisse formale Häßlichkeit Bedingung des charakterisch Schönen ist und durch die Idealisierung des letzteren nicht nur nicht aufgehoben, sondern sogar gesteigert wird. Diese ästhetisch berechtigte und geforderte Häßlichkeit, welche zum aufgehobenen Moment in der charakteristischen Schönheit herabgesetzt ist, darf aber niemals verwechselt werden mit der ästhetisch unmotivierten Häßlichkeit, mit der Häßlichkeit, die zu keinem ästhetischen Zweck als Mittel dient, sondern bloß aus dem Naturhäßlichen geschmacklos in die Kunst herübergenommen ist oder aus künstlerischem Unvermögen oder aus Perversität des Geschmacks entspringt. Die erstere wird von der idealistischen Wahrheit eingeschlossen, die letztere wird durch sie ausgeschlossen und kann niemals durch den Hinweis auf realistische Wahrheit (d. h. auf ihre Übereinstimmung mit ästhetisch unberechtigtem Naturhäßlichen) entschuldigt werden. Es schien nötig, diese allgemeinen ästhetischen Grundsätze noch einmal mit Rücksicht auf die Sprachmimik in besondere Erinnerung zu rufen, weil die Mimik ein Gebiet ist, welches durch ihre Entstehung und ihren Namen nur zu leicht in den prinzipiellen Irrtum eines Strebens nach realistischer Wahrheit verfällt; wenn dies aber geschieht und die auf diesem Wege bei dem rohen Haufen zu erzielenden wohlfeilen Triumphe zutage treten, so werden durch dieses üble Beispiel gar leicht auch Nachbarkünste angesteckt, beziehungsweise die in denselben bereits aufgetauchten realistischen Tendenzen bestärkt. Eine realistische Sprachmimik verführt gar leicht die Dichter zum Aufsuchen krasser und häßlicher realistischer Effekte, nach denen die Mimen dann natürlich als nach den dankbarsten Anknüpfungen für ihre Kunststücke haschen; sie steckt ferner die dramatische Gesangskunst und dadurch indirekt die Vokalkomposition mit ihrem falschen Prinzip an, und beeinflußt endlich die mit ihr in unmittelbarster Wechselwirkung stehende Gebärdenmimik und dadurch indirekt die Malerei.

Die Sprachmimik auf der Stufe der Objektivierung des Ohrenscheins zum Ausdrucksmittel des konkret individuellen seelischen Gehalts ist einer-

Digitized by Google

seits eine unselbständige, andererseits eine willkürlich einseitige, von ihrer naturnotwendigen Ergänzung abgerissene, also abstrakte Kunst, während die Instrumentalmusik eine ihrer Natur nach selbständige, in sich beruhende und gefestete, voll und ganz in sich abgeschlossene Kunst ist. *Unselbständig* ist die Sprachmimik auf der Stufe des Individuellen, auf welcher erst die freie Kunst im engeren und höheren Sinne beginnt, weil sie sich nur an einer Rede betätigen kann, deren Wortsinn ihr erst ihre Aufgaben anweist; *abstrakt* ist sie, weil sie bloß eine willkürlich losgerissene Seite der vollen und ganzen Mimik ist, und immer wieder unwillkürlich zu dieser, d. h. zur Ergänzung durch Gebärdenmimik hindrängt.

Die Sprachmimik muß mit dem Wortsinn der Rede in Übereinstimmung befindlich sein; beide müssen einander in der Versinnlichung desselben idealen Gehalts, in der Darstellung derselben Gemütsbewegungen und Charaktere in die Hand arbeiten; sie müssen also mindestens ein koordinierter Ausfluß derselben Idee sein, der erst in seiner Einheit ein wirksames und verständliches Ausdrucksmittel wird. Diese koordinierte Entstehung kann aber als gleichzeitige nur bei der poetisch-mimischen Improvisation vorkommen, und als ungleichzeitige, auf verschiedene Zeitpunkte verteilte, bei dem Vortrag einer Dichtung durch den Dichter selbst; in allen anderen Fällen, welche die überwiegende Mehrzahl bilden, wird der auszudrückende ideale Gehalt vom Vortragenden erst aus der Dichtung geschöpft werden müssen, also die Sprachmimik die von der Dichtung gestellten Aufgaben zu bewältigen haben. In diesem Falle tritt die Sprachmimik in den Dienst der Dichtkunst, und die ästhetische Wirkung auf den Zuhörer ist nicht mehr die eines einfachen, sondern die eines zusammengesetzten Kunstwerks.

Die Sprachmimik drängt aber auch zur Ergänzung durch Gebärdenmimik. Wer selbst als Vortragender sich betätigt hat, wird aus Erfahrung wissen, wie stark die reflektorischen Antriebe zur Verstärkung des sprachmimischen Ausdrucks durch Gebärden sind, und wie große Übung in der Selbstbeherrschung dazu gehört, diese Reflexe zu hemmen. Selbst wenn es gelingt, jede Bewegung des Rumpfes und der Gliedmaßen zu verhindern, wird sich die Gebärdenmimik doch aus dem Antlitz nicht ganz verdrängen lassen. Am stärksten sind die Impulse zur Gebärde, wenn man eine Dichtung vorträgt, welche eigentlich zur Darstellung durch volle und ganze Mimik bestimmt ist, also bei der Vorlesung von Dramen; hier macht sich die widernatürliche Willkür der abstrakten Einschränkung auf bloße Sprachmimik am störendsten geltend, und deshalb geht hier die Gebärde in der Deklamation am weitesten, wenn sie auch durch Innehaltung des Standorts und durch das Fehlen von Mitspielenden gegen das Spiel auf der Bühne sehr beträchtlich eingeschränkt werden muß. Noch mehr zurückgedrängt wird die Gebärde beim Vortrag lyrischer und epischer Dichtungen; aber es gilt doch immer noch für richtig, eine schwache Andeutung derselben beizubehalten, in welcher der reflektorische Drang zur Ergänzung der abstrakten Sprachmimik sich Genüge tun kann, insbesondere bei Stellen von dramatischer Bewegtheit. Der Begriff der Deklamation ist deshalb wesentlich mit dem der Geste verknüpft, obwohl dazu ein etymologischer Grund

Digitized by Google

nicht vorliegt; das ausdrucksvoll schöne Sprechen kann selbst als unfreie Kunst im Dienste praktischer Zwecke die Gebärde nicht ganz entbehren, wenn dieselbe auch je nach dem Berufszwecke gewisse konventionelle Einschränkungen erleidet. Ebenso wird es kaum möglich sein, bei der sprachmimischen Darstellung von Szenen aus dem Tierleben oder bei der Nachahmung von Dialekten und bestimmten Personen die Neigung zu tierischem, beziehungsweise provinziellem oder individuellem Gebärden- und Mienenspiel ganz zu unterdrücken. Will man die Wirkung der Sprachmimik von derjenigen der Gebärdenmimik vollkommen trennen, so wird dies kaum anders erreichbar sein als durch unsichtbare Aufstellung des Sprachmimikers; in diesem Falle braucht sich derselbe mit Reflexhemmungen keinen Zwang anzutun, sondern kann die in der Sprechweise zum Ausdruck kommenden ästhetischen Scheingefühle nach seinem Belieben durch gebärdenmimische Autosuggestion verstärken. Nur bei solchen Vorkehrungen zeigt sich, was die Sprachmimik allein vermag; um sie aber gleichzeitig auch von der poetischen Wirkung des Wortinhalts zu isolieren, wäre es nötig, den sprachmimischen Vortrag des unsichtbaren Sprechers in einer den Zuhörern unbekannten Sprache stattfinden zu lassen, und dann zu konstatieren, welche ästhetische Wirkung durch den bloßen Sprachausdruck der unverständlichen Worte erzielt wird.

Man mag sich den Virtuosen der Sprachmimik so vollendet wählen, als man will, ja sogar man mag einer Theatervorstellung von lauter Virtuosen in einer fremden Sprache mit geschlossenen Augen oder als Blinder beiwohnen, — die Wirkung wird immerhin sehr gering sein, weil der bloße Tonfall nicht ausreicht, um eine Ahnung von den Charakteren und Situationen zu bekommen. Öffnet man die Augen, so kann man ein gutes Teil der Handlung aus der bloßen Gebärdenmimik der Schauspieler verstehen, selbst bei verstopften Ohren; läßt man Gebärdenmimik und Sprachmimik einander interpretieren, so versteht man schon recht viel, auch ohne den Sinn eines einzigen Wortes zu kennen. Selbst die größte Übung des Ohres für die sprachmimischen Nuancen, wie ein seit langer Zeit erblindeter Virtuose der Sprachmimik sie vielleicht im denkbar höchsten Maße besitzen dürfte, würde nicht ausreichen, um von dem bloßen Hören des meisterhaften Vortrags einer dramatischen Dichtung in unbekannter Sprache, einen einigermaßen befriedigenden ästhetischen Eindruck zu empfangen. Und doch würde von den Gefühlserregungen der handelnden Charaktere unter Abstraktion von der Beschaffenheit der Situationen und Motive in mancher Hinsicht mehr, wenn auch in anderer Hinsicht weniger zu erraten sein, als mit Hilfe einer Instrumentalmusik, welche die gleichen Gefühlsabwandlungen zum Inhalt hätte.

Woher kommt es nun, daß der erstere Eindruck künstlerisch unbefriedigend bleibt, der letztere völlig befriedigend und in sich gesättigt sein kann? Einerseits daher, daß die Instrumentalmusik in ihrer reichen Entfaltung von formalen Schönheiten, namentlich aber in den spezifisch musikalischen Kunstformen ein formalschönes Einheitsprinzip besitzt, das der Sprachmimik fehlt, und das ästhetische Interesse in einer Weise fesselt, welche den Hörer über die vorstellungsmäßige Unbestimmtheit der dargestellten Gefühle sich

Digitized by Google

hinwegsetzen läßt, andererseits daher, daß die Sprachmimik eine unnatürliche nach Ergänzung drängende Abstraktion von der vollen und ganzen Mimik ist, und mit artikulierten Worten operiert, deren Sinn man zu verstehen verlangt, weil man einmal weiß, daß sie einen vorstellungsmäßigen Sinn haben. Die Musik spricht eine Sprache, die nur Gefühle ohne vorstellungsmäßige Begründung und Bestimmtheit ausdrückt, deshalb kann man sich ihrer fesselnden formalen und inhaltlichen Schönheit hingeben, ohne die vorstellungsmäßige Bestimmtheit ihres Inhalts zu vermissen, von der man ein für allemal weiß, daß sie außerhalb ihrer Sphäre liegt. Die Sprachmimik fesselt dagegen gar nicht durch formale Schönheit und entbehrt jeder künstlerischen Einheit, wenn dieselbe nicht aus der vorstellungsmäßigen Bestimmtheit des Inhalts kommt; sie fordert deshalb gebieterisch die Ergänzung der gefühlsmäßigen Bestimmtheit des Inhalts durch eine vorstellungsmäßige, welche ihr nur durch die gewaltsame Losreißung von der Gebärdenmimik und der Poesie geraubt ist.

Wird die Sprachmimik durch die Gebärdenmimik ergänzt, so wird nur eine unnatürlich einseitige Abstraktion wieder aufgehoben; man kann deshalb auch nicht sagen, daß die volle und ganze Mimik oder Schauspielkunst, solange man von dem poetischen Inhalt des Gespielten absieht, eine zusammengesetzte Kunst sei. Vielmehr ist sie eine einfache Kunst ohne willkürliche Abstraktionen, ohne unnatürliche Unterdrückung der in ihr verbundenen Seiten. Die volle Mimik ist ausdrucksvolle Bewegungskunst, und es ist von sekundärer Bedeutung, daß der eine Teil dieser ausdrucksvollen Bewegungen, welcher das Stimmorgan betrifft, sich unter gewöhnlichen Umständen der Wahrnehmbarkeit durch das Gesicht entzieht und dafür Wahrnehmbarkeit für das Gehör erlangt. Die volle Mimik produziert Augenschein und Ohrenschein zugleich, und zwar raumzeitlichen, bewegten, also nicht ruhenden Augenschein und raumlosen Ohrenschein; da der von der Mimik produzierte Augenschein kein zeitlos ruhender ist, so muß er von dem zeitlos ruhenden Augenschein der bildenden Künste abgesondert werden, während der von der Mimik produzierte Ohrenschein mit dem Ohrenschein der Musik in dieselbe Gruppe der Künste der raumlosen Veränderung oder Tonkünste fällt. Daher kommt es, daß zwar die Gebärdenmimik nicht mit den bildenden Künsten in eine Gruppe zusammengefaßt ist, wohl aber die Sprachmimik mit der Musik. Die abstrakte Gebärdenmimik gehört unter die Künste der Bewegung, weil ihr Augenschein räumlich und zeitlich zugleich ist; die abstrakte Sprachmimik kann aber wegen der Raumlosigkeit ihres Ohrenscheins nicht unter die Künste der Bewegung, sondern nur unter diejenigen der Veränderung subsumiert werden. Der Übelstand der Einteilung, daß die eine Seite der Mimik mit der ganzen Mimik zusammen behandelt, die andere von ihr getrennt in einer anderen Gruppe erörtert wird, ist also in der Natur dieser beiden in der Mimik vereinigten Seiten begründet und ohne Verstoß gegen das aus den Anschauungsformen entspringende Einteilungsprinzip weder zu beseitigen noch zu umgehen. Die einzige völlig selbständige Tonkunst ist und bleibt die Instrumentalmusik, während die Sprachmimik als solche unselbständig und ergänzungsbedürftig ist und überall, wo sie praktisch eine ästhetische Bedeutung gewinnt, dieselbe nur als

Digitized by Google

integrierendes Moment der vollen Mimik, also nicht als Kunst der Veränderung, sondern als Glied in einer Kunst der Bewegung, besitzt. Dennoch scheint es unentbehrlich, das Wesen dieser Kunst trotz ihrer Unselbständigkeit und Ergänzungsbedürftigkeit gesondert zu betrachten, weil man ohne dies ihre Bedeutung sowohl in der Zusammensetzung mit Poesie als auch in der Einheit mit der Gebärdenmimik nicht zu ermessen vermöchte. Für den Fortgang der Untersuchung hat die strenge Innehaltung der Reihenfolge der Arten des ästhetischen Scheins auch noch den Vorteil, daß die Sprachmimik bereits erörtert sein muß, um den ausdrucksvollen Gesang mit Nutzen behandeln zu können, der doch ohne Zweifel mit der Instrumentalmusik in eine und dieselbe Gruppe gehört.

c) Der ausdrucksvolle Gesang

Wir haben es hier weder mit dem Wortsinn des gesungenen Textes, noch mit dem durch die musikalischen Formen ausgedrückten Gefühlsgehalt zu tun, also auch nicht mit dem Problem der richtigen Vereinigung von Poesie und Musik, sondern nur mit dem ausdrucksvollen Vortrag einer als fertig vorausgesetzten Vokalkomposition. Die Frage, welcher Art die Musik sein müsse, die mit einem Texte verbunden werden soll, welcher Art der Text, der zur Musik passen soll, und welcher Art die aus dieser Zusammensetzung entspringende Einheit, gehört unter die zusammengesetzten Künste, welche die Vokalkomposition (sowohl aus Improvisation wie als eine der Ausführung vorhergehende) zu erörtern hat. Hier beschäftigt uns nur der ausdrucksvolle Vortrag der fertigen Komposition durch den Sänger, der niemals eine Zusammensetzung von Poesie und Musik, sondern höchstens als eine solche von sprachmimischem und musikalischem *Vortrag* bezeichnet werden könnte. Auf den ersten Blick erscheint das Hinzutreten der Artikulation zu dem solfeggierenden Gesang allerdings als eine Zusammensetzung der Musik mit Sprachmimik; sieht man dagegen näher zu, so zeigt sich, daß nicht die ganze Sprachmimik in die Musik hereingenommen wird, sondern nur ein Teil derselben, und daß gerade das wesentliche Merkmal der Sprachmimik, die gleitende Tonhöhe des Sprechtons, draußen gelassen und durch die feste Tonhöhe des Gesangstons ersetzt wird. Sprachmimik und Gesang haben nur die ausdrucksvolle Artikulation gemein, wie Instrumentalmusik und Gesang die feste Tonhöhe und deren rhythmische Wandlungen miteinander gemein haben. Man kann deshalb den Gesang wohl als das synthetisch Höhere von unartikulierter Instrumentalmusik und unmusikalischer Sprachmimik bezeichnen, aber nicht als eine Zusammensetzung aus beiden, weil das der Musik widersprechende Merkmal der Sprachmimik, ohne welches die Sprachmimik zu sein aufhört, eben nicht in die höhere Kunst mit eingeht. Vielmehr wird es richtiger sein, die drei Künste als die drei Unterarten des Ohrenscheins nebeneinanderzustellen: als den unartikulierten Ohrenschein mit fester Tonhöhe, den artikulierten Ohrenschein mit gleitender Tonhöhe und den artikulierten Ohrenschein mit fester Tonhöhe, und demgemäß den Gesang abgesehen sowohl von seinem Wortsinn als auch von seiner rein musikalischen Form ebenso als einfache Kunst zu behandeln,

Digitized by Google

wie die Sprachmimik, bei der man ja auch von dem Wortsinn abstrahieren mußte.

Was der Gesang an ästhetischer Wirkung zu erzielen vermag, wenn man vom Wortsinn abstrahiert, das muß sich ergeben, wenn der gesungene Text einer unverstandenen Fremdsprache angehört. Es zeigt sich bei dieser Probe, daß das Zusammenklingen vieler Stimmen im Chor die deklamatorische Wirkung der Artikulation fast verschwinden macht und nur den musikalischen Gefühlsausdruck durch Harmonie, Melodie, Rhythmus, Stimmführung, Tempo und die Abwandlungen der Ton-Dynamik übrigläßt; im übrigen tritt der Klangcharakter des Männerchors, Frauenchors, Knabenchors, gemischten Chors oder halbgemischten Chors (Alt, Tenor und Baß oder Sopran, Alt und Tenor) in seiner symbolischen Bedeutung (z. B. als Krieger-, Elfen-, Engelchor usw.) als weiteres Ausdrucksmittel zu den übrigen Instrumentalklängen und deren möglichen Kombinationen hinzu. Eine ähnliche Auslöschung der deklamatorischen Wirkungen wie beim Chor findet durch die Interferenz der aus verschiedenen Tonquellen stammenden charakteristischen Nebengeräusche statt, wenn mehrere Personen zusammen oder gegeneinander singen (Ensemble), und in um so höherem Grade, je größer ihre Zahl ist. Schon im Chor tritt sofort die deklamatorische Wirkung deutlicher hervor, wenn eine Chorstimme eine Stelle allein singt, oder doch sich markant von den übrigen abhebt und die Aufmerksamkeit des Hörers zeitweilig mit Beschlag belegt; dasselbe gilt in noch höherem Maße im Ensemble, weil hier jede musikalische Stimme von einem Solosänger, nicht von einem Teil des Chores vorgetragen wird.

Die deklamatorische Wirkung des Ensembles ist dann ein Maximum, wenn die Aufmerksamkeit immer nur von einem Sänger auf einmal okkupiert wird, dessen Stimme sich aus der rein musikalischen Klangmasse der übrigen dramatisch vordrängt, um im nächsten Augenblick in die gemeinsame Klangmasse zurückzutreten und einer anderen Stimme die dramatische Deklamation zu überlassen. Die Wirkung ist dagegen ein Minimum, wenn das Ensemble nicht ein Wechselgesang der Solisten mit Gesangsbegleitung, sondern ein gleichmäßig fortschreitender Chorgesang mit Solobesetzung der Chorstimmen ist. Zwischen beiden Extremen liegt das gleichzeitige Gegeneinandersingen und Durcheinandersingen der Solisten, wobei jeder eine seinem Charakter und seiner Stimmung entsprechende Art des Zeitmaßes, der Dynamik und der Stimmführung vertritt. Es kann z. B. eine höhere Stimme in einer getragenen Melodie von langgezogenen Tönen beseligt schwelgen, während eine oder zwei andere Stimmen für sich allein oder im Wechselgesang den heftig wogenden Kampf der Leidenschaften versinnlichen, und eine vierte die übrigen verspottet; es können ferner mehrere Gruppen gegeneinandersingender Solisten (ein Paar von Verliebten, eines von Intriganten oder Bösewichtern und eines von lustigen Bedienten und Zofen) in Konkurrenz miteinander treten, und dieses Ganze auf dem Untergrund von weniger interessierten Solistenstimmen ruhen, deren gedämpfte Klangmasse auf deklamatorische Wirkung verzichtet und bloß auf musikalische berechnet ist. Je verwickelter die gestellte Aufgabe ist, desto mehr erschwert sie dem Komponisten ihre Lösung; ist sie aber glücklich gelöst, so entspringen auch

Digitized by Google

aus ihr die allergrößten und nachhaltigsten, bei immer wiederholtem Hören stets nur steigenden ästhetischen Wirkungen. Auch an die Aufmerksamkeit und Anspannung des Hörers stellen solche Ensemblesätze die höchsten Anforderungen, lohnen aber auch die aufgewandte Mühe auf das reichlichste.

Immerhin geht durch die Interferenz der Schallwellen von den charakteristischen aber unmusikalischen Nebengeräuschen der Artikulation und Deklamation beim Zusammensingen manches trotz aller Aufmerksamkeit des Hörers verloren, weil es sein Ohr gar nicht erreicht, und die volle Ausnutzung der deklamatorischen Wirkung ist darum nur beim Einzelgesang zu erreichen, der natürlich auch Wechselgesang mehrerer sein kann. Daraus folgt aber nicht, daß man jedes Durcheinandersingen und Gegeneinandersingen mehrerer im Interesse der Deutlichkeit und Wirksamkeit der Deklamation vermeiden müsse, denn die Deklamation ist ja eben nur die eine Seite des Gesanges, und selbst diese eine Seite kann durch Vervielfachung der Wirkung mehr gewinnen, als sie durch Abschwächung der Einzelwirkung im Ensemble verliert. Wäre die Folgerung richtig, so müßte man auch aus demselben Grunde den Sologesang nur a capella ausführen lassen, weil zweifellos die Deutlichkeit und Wirksamkeit der Deklamation durch jede Begleitung, am meisten durch Orchesterbegleitung verliert, und nicht einmal durch Vervielfachung dafür etwas gewinnt, wie beim Ensemble der Fall ist. Nur so viel ist richtig, daß man ebenso mit der Vervielfachung der gegeneinander- und durcheinandersingenden Solisten wie mit der Orchestration bei deklamatorisch wirksamen Stellen ein weises Maß halten muß, insbesondere mit der Stärke der Orchestration, welche auf die Wirksamkeit der Deklamation drückt, ohne sie, wie das Gegeneinandersingen mehrerer, zu vervielfachen und durch diese Vervielfachung zu steigern.

Wenn man einer lyrischen Kantate oder Oper mit fremdsprachlichem Text mit geschlossenen Augen oder als Blinder zuhört, so wird man davon viel mehr Befriedigung haben, als wenn man einem fremdsprachlichen Schauspiel auf dieselbe Weise zuhört. Zwar hat durch den Verzicht auf die gleitende Tonhöhe die Ausdrucksfähigkeit der Deklamation eines ihrer wichtigsten Mittel eingebüßt, aber dafür hat der Gesang die musikalische Ausdrucksfähigkeit der festen Tonhöhe hinzugewonnen, welche sich mit der deklamatorischen ergänzt, und das Ganze des Ohrenscheins hat an der formalschönen Seite der Musik und deren spezifischen Einheitsformen das der bloßen Sprachmimik mangelnde einheitliche Band und genügenden Stoff zur fortdauernden Beschäftigung des Schönheitssinnes. Daher ist es viel gewöhnlicher, daß man den Aufführungen lateinischer Messen, Requiems usw. und italienischer Opern ohne Kenntnis dieser Sprachen beiwohnt, als fremdsprachigen Schauspielvorstellungen; in die letzteren vermag nur der Ruhm eines hervorragenden Schauspielers zu locken, während man bei Musikaufführungen dieser Art auch mit mittleren Kräften vorlieb nimmt. Die musikalische Seite des Gesanges ist selbst für solche, welche die Orchesterbegleitung als störendes Geräusch zu ignorieren gewohnt sind, ein stärkeres Anziehungsmittel als die gebärdenmimische Seite der Schauspielkunst, immer vorausgesetzt, daß man bei beiden den Wortsinn des Textes nicht versteht. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich nochmals besonders einleuchtend

Digitized by Google

die Berechtigung und Verpflichtung, den ausdrucksvollen Gesang ganz unabhängig von dem Wortsinn des Textes zu erörtern; denn man kann nicht etwa behaupten, daß die fremdsprachige Oper nur aus rein musikalischem Interesse besucht werde, da vielmehr im Gegenteil gerade die italienische Oper bei uns am meisten von wenig musikalischen Personen geliebt und bevorzugt wird, welche sich rein an der Virtuosität der Sänger erfreuen wollen und gar nicht daran denken würden, hinzugehen, wenn etwa die Sänger bei der Aufführung durch Instrumentalsolisten ersetzt würden. An dem Interesse, welches die Virtuosität der Opernsänger einflößt, bildet aber die dramatische Deklamation derselben einen ganz wesentlichen Teil, der um so wichtiger wird, je unmusikalischer die Hörer sind.

Das Ausdrucksvolle des Gesanges tritt um so deutlicher hervor, je mehr die rein musikalischen Formen zurücktreten, also da, wo erstens die Harmonie im unbegleiteten Einzelgesang wegfällt, wo zweitens die Melodie und deren thematische Elemente geopfert werden, und wo drittens der rein musikalische Rhythmus aufgelöst und zugunsten des deklamatorischen Rhythmus zerpflückt und modifiziert wird. Wo die drei Elementarformen der Musik auf diese Weise zugunsten des ausdrucksvollen Gesanges preisgegeben werden, da müssen natürlich die spezifisch musikalischen Kunstformen, die sich aus jenen Elementarformen erst zusammensetzen, erst recht mit preisgegeben werden. Was so herauskommt, ist das Rezitativ, und zwar das a capella-Rezitativ; in diesem würde der Charakter des ausdrucksvollen Gesanges sich ganz frei von sonstigen musikalischen Beimischungen zeigen, wenn es möglich wäre, die Ansätze zu melodischen Themen und die implizite Hindeutung auf die weggelassenen Harmonien ganz zu unterdrücken. Uns wenigstens, deren musikalisches Empfinden und Gestalten ganz auf harmonischer Grundlage ruht und von dieser bis in die feinsten Fasern bestimmt ist, wird eine solche völlige Unterdrückung des Harmonischen als hinzugedachte Phantasiebegleitung ebenso unmöglich sein wie die Vermeidung aller melodischen Ansätze. Was aber heute nicht mehr möglich scheint, kann es dann doch sehr wohl in früherer Zeit gewesen sein. Der epische Bardengesang aller Naturvölker ist wesentlich als ein ausdrucksvoller Gesangsvortrag zu betrachten, bei welcher das Musikalische noch ganz fehlt, oder doch in den abgegrenzten Zwischengriffen auf der Zither oder Lyra noch in ganz keimhaftem Zustande befindlich ist.

Das Rezitativo secco der älteren italienischen Oper zeigt noch ein ähnliches Gesicht, insofern die musikalischen Harmonien, welche der Kapellmeister auf dem Klavier anschlägt, mit dem Gesang nicht sowohl zusammenklingen, als abwechseln, so daß Musik und ausdrucksvoller Gesang teilweise in verschiedene Zeitpunkte auseinanderfallen, obschon sie in Tonart und Stimmführung nicht beziehungslos gegeneinander sind. Das Rezitativ wird alsdann weiter musikalisiert, indem es in ein bestimmtes musikalisches Tempo und feste Dateinteilung eingezwängt wird, innerhalb deren es aber immer noch Freiheit genug zur Entfaltung seines deklamatorischen Rhythmus findet, es wird ferner mit einer fortlaufenden harmonischen Begleitung von Ripienstimmen versehen, aus denen nach und nach einige sich zu selbständiger ausdrucksvoller Stimmführung emporarbeiten, oder gar zu

instrumentaler Melodik und echter Polyphonie vordringen. Endlich dringt auch das Melodische in das Rezitativ selbst ein, teils als anklingendes Thema oder Leitmotiv, teils als durchgeführte Melodie im Arioso, bis der rezitativische Charakter ganz abgestreift ist. Dafür ist aber dann der ausdrucksvolle Gesang in alle Formen der Vokalkomposition eingedrungen und zu einem ihre Form modifizierenden Bestandteil geworden; ja sogar er dringt durch den Einfluß der Vokalkomposition auf die Instrumentalkomposition auch in diese ein und lehrt die Instrumente selbst, je nach Maßgabe ihres technischen Vermögens mit der menschlichen Stimme an ausdrucksvollem Gesang wetteifern.

Die Elemente des ausdrucksvollen Gesanges sind nun, von unten aufsteigend, folgende: 1. Die seelenvolle Schönheit des Tonklanges, bei der menschlichen Stimme ein angeborenes Geschenk der Natur, veredelt durch gesangliche Ausbildung, bei den Instrumenten teils ein bloßes Produkt der Instrumentenbaukunst (z. B. bei der Orgel), teils ein Produkt aus dieser Mitgift und der Technik des Spielers (Anschlag, Bogenstrich, Anblasen). 2. Die wechselnde Dynamik in der Phrasierung des Vortrages, nur bei der Orgel ausgeschlossen. 3. Die Dynamik des einzelnen Tones, d. h. die Verschiedenheiten des An- und Abschwellens und die Härte und Weiche beim Ansatz und Ende des Tons, beim Klavier und der Harfe ebenso wie bei der Orgel ausgeschlossen. 4. Die Verknüpfung der festen Töne durch eingeschaltete Tongleitung (Portamento), auch bei den Blasinstrumenten ausgeschlossen und bei den Streichinstrumenten nur zwischen Tönen, die auf derselben Saite liegen, möglich. 5. Änderung der Klangfarbe des Tones, bei den meisten Instrumenten ganz ausgeschlossen, bei den Streichinstrumenten nur in sehr beschränktem Maße durch veränderten Bogenstrich möglich, bei der Orgel als Registerumstellung nur für längere Phrasen ausführbar, bei dem Orchester als Einheit aber in ausgiebigstem Maße wirksam. 6. Ausdrucksvolle unmusikalische Geräusche, teils zwischen den Tönen, teils neben denselben, teils bei deren Anlaut und Auslaut, nur der menschlichen Stimme gestattet, aber allen Instrumenten versagt.

Am nächsten von Streichinstrumenten kommt die Geige und das Violoncello der menschlichen Stimme in der Ausdrucksfähigkeit des Vortrags, demnächst die Klarinette; am fernsten steht ihr das abstrakt musikalische Instrument, die Orgel, und demnächst das enzyklopädisch farblose Klavier, durch welches das reiche Kolorit der Orchesterwerke zum Schwarzdruck in punktierter Manier herabgestimmt wird. Je mehr Elemente des ausdrucksvollen Gesangs ein Instrument (oder Instrumentenkomplex) in sich vereinigt, desto *seelenvoller* wird dessen Vortragsweise, desto mehr kann man von ihm sagen, daß es *singe*. Insbesondere das Orchester als Einheit genommen, vereinigt in sich ein hohes Maß von Fähigkeit ausdrucksvollen Gesanges und wetteifert selbst an deklamatorischem Klangfarbenwechsel mit der Modulationsfähigkeit der menschlichen Stimme. In die Instrumentalmusik bringt damit ein Darstellungsmittel des seelenvollen Ausdrucks ein, das ursprünglich nicht der Instrumentalmusik, aber auch ebensowenig der Sprachmimik angehört, sondern dem ausdrucksvollen Gesange als dem dritten zu beiden. Das Eindringen dieses Ausdrucksmittels

Digitized by Google

beschränkt sich auch keineswegs auf die Liedweise, wenngleich es diese zuerst und vorzugsweise ergreift, sondern dehnt sich auch auf die Tanzweise aus; der hier erörterte Einfluß des ausdrucksvollen Gesanges fällt also auch keineswegs mit der oben besprochenen Wechselwirkung zwischen Liedweise und Tanzweise zusammen. Denn wenngleich der Einfluß der vokalen Liedweise auf die instrumentale Tanzweise den Einfluß des ausdrucksvollen Gesanges insoweit einschließt, als derselbe in die Liedweise bereits Einzug gehalten hat, so erschöpft sich doch dieser Einfluß nicht damit, sondern greift auch unmittelbar in die Tanzweise ein in ausdrucksvollen Vortragsweisen, die in der Liedweise nur insofern, als sie bereits gesungene Tanzweise wäre, hätten Aufnahme finden können.

Was von dem ausdrucksvollen Gesang in die Instrumentalmusik übergeht, sind mit Ausnahme des gleitenden Hinüberziehens der Töne lauter Elemente, welche der Instrumentalmusik als solchen nicht fremd sind, sondern auch von selbst in ihr vorkommen könnten; aber die Art ihrer Verwendung sowohl im einzelnen als auch noch mehr in ihrer Verbindung würde ohne das Vorbild des Gesanges nicht in dieser Weise sich haben erzeugen können und würde ohne das Bindeglied des Gesanges nicht in solchem Maße und in dieser Weise Ausdrucksmittel seelischen Gehalts sein können. Wer wissen will, was die Instrumentalmusik ohne diese Entlehnungen aus dem ausdrucksvollen Gesang sein würde, der braucht nur auf das Orgelspiel unter Ausschluß jedes Registerwechsels zu achten; in diesem ist die Grenze der Leistungsfähigkeit der reinen, abstrakten, d. h. von allen Mitteln des ausdrucksvollen Gesanges Abstand nehmenden Instrumentalmusik deutlich vorgezeichnet.

Was den Instrumenten unerreichbar bleibt, das ist einerseits diejenige Veränderung der Klangfarbe des Tones, welche wir beim Gesang als Wechsel der Vokale bezeichnen, und andererseits diejenige Summe von unmusikalischen Nebengeräuschen beim Anlaut und Auslaut der Vokale, welche wir Konsonanten nennen. Beide zusammen machen eben die Artikulation aus und unterscheiden als solche den ausdrucksvollen Gesang von der Instrumentalmusik, ebenso wie die feste Tonhöhe ihn von der Sprachmimik unterscheidet. Durch sie behält der Gesang ein mächtiges Ausdrucksmittel des seelischen Gehalts vor der Instrumentalmusik voraus, wie er andererseits durch die feste Tonhöhe ein mächtiges Ausdrucksmittel für gewisse Gefühlsarten vor der Sprachmimik voraus hat. Dagegen besitzt die Instrumentalmusik den Vorzug größerer Beweglichkeit, weiteren Umfangs und bei einigen Instrumenten auch den der Vielstimmigkeit gegenüber dem Gesange, und das Orchester hat im Vergleich zum Gesangchor noch den Vorteil reicheren Wechsels der Klangfarben. Die Sprachmimik wiederum kann durch ihre gleitenden Töne und ihre Unabhängigkeit von musikalischer Festigkeit des Vokals (z. B. in der Flüsterstimme) manchen Gefühlsgehalt ausdrücken, dessen Darstellung dem Gesange versagt ist. Der ausdrucksvolle Gesang ist durch die feste Tonhöhe enger an den formalschönen Gesang gebunden und darf dem Charakteristischen weniger Opfer an formaler Schönheit bringen, als es der Sprachmimik in bezug auf den formal schönen Sprachvortrag gestattet ist.

Digitized by Google

Der Gesang paßt gleich gut für die Versinnlichung eines erhabenen, wie eines anmutigen idealen Gehalts; er kann das Würdige, Feierliche, Pomphafte, ahnungsvoll Erhabene, Energische, Entschlossene, Charakterfeste ebensowohl wiedergeben wie das Zarte, Duftige, Spielende, Tändelnde, Milde, Sanfte, Anschmiegsame, — das Ernste, Schwermütige, Trübe, Bedrückte, Traurige ebensowohl wie das Heitere, Muntere, Schalkhafte, Lustige, Übermütige, Ausgelassene und das Innige, Rührende, Schmelzende. Dagegen ist es nötig, daß alle Gefühle, die er ausdrücken soll, klar und fest in sich bestimmt sind, nichts Zweifelhaftes, Unklares, Unbestimmtes, Unwahres, Erheucheltes an sich haben, weil der Ausdruck der festen Tonhöhe dem widerspricht. Das einfachste Beispiel davon ist die Unmöglichkeit des Fragetons im Gesange, dessen Zweifel und Unsicherheit im Sprechen eben durch das Hinaufgleiten des Tones angedeutet wird; ein anderes Beispiel ist die Unmöglichkeit, den Ausdruck wahrer und erheuchelter Gefühle im Gesange voneinander zu unterscheiden. Der Gesang kann die angstvolle Unruhe gegeneinander wogender Gefühle darstellen, aber nur wenn die gegeneinander kämpfenden in sich bestimmt und ehrlich sind, während die Sprachmimik über sehr treffende Akzente für das Lauernde, Versteckte, Falsche einerseits und für das Unsichere, Zweifelnde andererseits verfügt. Dagegen steht die Sprachmimik dem Gesange bedeutend nach in der Ausdrucksfähigkeit für das Feierliche, ahnungsvoll Erhabene, schmelzend Innige und sprudelnd Ausgelassene.

Wäre Sprachmimik und Gesang in gleichem Maße dazu geeignet, den Wortsinn zu übermitteln und dadurch die poetische Wirkung zu eröffnen, so wäre der Gesang ohne Zweifel ungleich höher zu stellen, weil er an und für sich an Ausdrucksfähigkeit alles in allem genommen der Sprachmimik überlegen ist; aber diese Überlegenheit wird dadurch ausgeglichen, daß das gesprochene Wort leichter verstanden wird als das gesungene, also die Sprachmimik besser als der Gesang der poetischen Wirkung dient. Beide streben in gleicher Weise nach möglichst vollendeter Deutlichkeit der Aussprache, wie beide nach möglichst vollendetem Ausdruck der Gefühle streben; aber beide haben in bezug auf Deutlichkeit nicht die gleichen Schwierigkeiten zu überwinden. Die Sprachmimik kann die Konsonanten und Vokale ins Gleichgewicht setzen, während beim Gesang im allgemeinen die Vokale durch die festzuhaltenden Töne ins Übergewicht kommen und die Konsonanten, den wichtigeren Faktor der Artikulation relativ zurückdrängen. Nur im schnellen Secco-Rezitativ ad libitum, wie es jetzt fast nur noch in der komischen italienischen Oper vorkommt, wetteifert der Gesang an Deutlichkeit mit dem Sprechen, wenn er nicht wieder durch Überhaspelung undeutlich wird. Der Sprechende wählt ferner unwillkürlich die Tonhöhe für die Vokale so, daß sie dem Zurgeltungkommen der für den Vokalklang entscheidenden Obertöne günstig ist, der Sänger hingegen wird durch die Gesangsdeklamation nicht selten genötigt, Vokale auf Töne zu legen, die das Zustandekommen ihrer entscheidenden Obertöne sehr erschweren, wo nicht unmöglich machen (z. B. i und u auf höhere Soprantöne), so daß hierdurch sogar die Deutlichkeit der Vokalisation beeinträchtigt wird. Es ist Sache des Textdichters, den Vokalisations-Bedürfnissen des Sängers überall da durch

Digitized by Google

Änderungen Rechnung zu tragen, wo der Komponist ohne allzu große musikalische Opfer es bei der Komposition zu dem ersten Textentwurf nicht imstande ist.

Je weiter die vorzutragende Komposition sich vom Secco-Rezitativ entfernt und zur geschlossenen musikalischen Form wird, desto mehr ist die Tonhöhe jedes einzelnen Tons nicht bloß gesangsdeklamatorisch, sondern auch rein musikalisch bestimmt, desto mehr muß die Vokalisation des Textes sich nach der Musik richten, um sangbar zu bleiben. In demselben Maße wird aber auch der ausdrucksvolle Gesang aus einer relativ selbständigen Kunst zu einer bloßen ästhetischen Abstraktion von dem Musikvortrag, in demselben Sinne, wie die Sprachmimik eine ästhetische Abstraktion von dem Poesievortrag ist, — eine Unselbständigkeit, die hier wie dort von der gesonderten Betrachtung nicht zurückhalten darf.

Bei dem ausdrucksvollen Gesang besteht in noch höherem Grade als bei der Sprachmimik ein Widerstreit zwischen den Ansprüchen formaler Schönheit einerseits und charakteristischer Darstellung des Gefühlsgehalts andererseits; dieser Widerstreit wird hier dadurch verschärft, daß erstens die formale Schönheit in der Vokalmusik einen viel breiteren Boden und besseres Recht hat als in der Poesie, und daß zweitens die der Charakterisierung des Inhalts dienende Deutlichkeit hier viel schwerer und nicht ohne größere Einbuße an formaler Schönheit als bei der Sprachmimik zu erreichen ist. Das Gleichgewicht zwischen den widerstreitenden Ansprüchen muß an verschiedener Stelle liegen, je nach dem Gewicht, das beiden im besonderen Falle zukommt; wo es sich um einen ziemlich bedeutungslosen lyrischen Text zu einer schmelzenden Kantilene handelt, wird der bel canto in den Vordergrund treten und die Wichtigkeit scharfer Akzentuation zurückweichen müssen, während in Momenten leidenschaftlicher Erregung und dramatischer Zuspitzung die wuchtigen Deklamationsakzente auf Kosten der Schönheit der Tonbildung ihr Recht fordern. Es ist Sache des Geschmacks und Talents, in jedem Falle den rechten Mittelweg zu treffen; zugleich ist aber für diese Entscheidung auch die Konstellation aller der Bedingungen maßgebend, welche für die Wahrnehmbarkeit der feineren Nuancen entscheidend sind.

In einem kleineren Raum, dessen Akustik nicht bloß für Vokale, sondern auch für Konsonanten günstig ist, und bei maßvoller Orchestrierung der Begleitung oder bei Klavierbegleitung werden viel feinere Schattierungen des ausdrucksvollen Gesanges möglich sein, welche den seelenvollen Gehalt charakterisch versinnlichen, ohne der formalen Schönheit Eintrag zu tun; in einem großen Raume von schlechter oder stark hallender Akustik, bei starkbesetztem Orchester und lärmender Instrumentation würden solche Ausdrucksmittel gar nicht wahrgenommen werden, so daß der Gesang eines ebenso groben und massiven Auftrages krasser Farben bedarf wie die Dekorationsmalerei für sehr große Theater. Die stets wachsende Größe unserer Opernhäuser und die immer zunehmende Besetzung und Instrumentation des Orchesters hat eine fortschreitende Verrohung des Operngesanges zur Folge gehabt, so daß schon jetzt die meisten Opernsänger gar nicht mehr imstande sind, anders als schreiend zu singen. Der größte Gesangskünstler mit mittelstarker Stimme wird auf der heutigen Opernbühne von dem rohesten

Digitized by Google

Naturalisten geschlagen, der tüchtig durch alles Blech hindurchbrüllen kann, so daß die drei bis viertausend Hörer es spüren. Nicht die Gesangskunst, sondern die massive Stimme und allenfalls das Theaterblut wird auf der Bühne noch honoriert; die Gesangskunst aber flüchtet in den Konzertsaal wenigstens für so lange, als es noch Konzertsäle gibt, die nicht bloß für Monstrekonzerte gebaut sind. Der graziöse Operngesang ist samt der graziösen Opernmusik auf den Aussterbeetat gesetzt, weil fast keine Opernbühnen mehr da sind, auf denen eine feine komische Oper zur Wirkung gelangen könnte; statt dessen feiert die lüsterne Frivolität des Operettengesangs ihre Orgien in kankanisierenden Tanzweisen als würdiges Seitenstück zu der entarteten Tanzmusik des Balletts. Es ist nicht abzusehen, woher die Umkehr kommen soll, solange die Bühnen auf Grund der Theatergewerbefreiheit die kapitalistische Ausbeutung des Publikums zum alleinigen Zweck haben.

Unter dem Gesichtspunkt der realistischen Wahrheit betrachtet muß der ausdrucksvolle Gesang als eine durch und durch perverse Künstelei verworfen werden, denn es gibt keine Wirklichkeit, mit welcher derselbe sich auch nur annähernd in Übereinstimmung befände. In der Wirklichkeit wird wohl ausdrucksvoll gesprochen, aber nicht gesungen; es kann also nur das ausdrucksvolle Sprechen nachgeahmt werden. Dies geschieht in einer dem Vorbild der Wirklichkeit einigermaßen treubleibenden Weise nur in der Sprachmimik, im ausdrucksvollen Gesange hingegen in einer das Vorbild der Wirklichkeit völlig entstellenden Weise. Selbst Verrückte und Narren würden gar nicht auf den Einfall kommen, zu singen anstatt zu sprechen, wenn sie nicht zuvor durch den Kunstgesang auf diese Verrücktheit hingewiesen worden wären. Wer nach Idealisierung des Sprechens Verlangen trägt, kann diesem Streben in der Sprachmimik so viel Platz einräumen, wie er will, bedarf aber keinenfalls dazu des Übertritts in das Gebiet des ausdrucksvollen Gesanges. Der Ersatz des gleitenden Sprechtons durch den festen Gesangton schadet, wie wir oben sahen, sowohl der Deutlichkeit der Aussprache als auch der Ausdrucksfähigkeit für zweifelnde und unbestimmte Gefühle, entäußert sich also willkürlich eines Teils der der Sprachmimik zukommenden Ausdrucksmittel; wenn er dafür neue und bessere Ausdrucksmittel für viele Arten von Gefühlen herzubringt, so geschieht dies doch in einer dem Vorbild der Wirklichkeit Hohn sprechenden Weise.

Soweit der ausdrucksvolle Gesang an das Vorbild der Wirklichkeit erinnert, steht er sowohl an Naturtreue wie an Idealisierung weit hinter der Sprachmimik zurück; soweit er ein neues Gebiet von Ausdrucksmitteln für idealen Gehalt selbständig erschließt, steht er mit dem Vorbilde der Wirklichkeit in Widerspruch und schlägt der realistischen Wahrheit ins Gesicht. Die Instrumentalmusik, soweit sie bloß eine angenehme Ergötzung der Sinne und formale Schönheit zu bieten beansprucht, fällt zwar außerhalb des Bereichs realistischer Wahrheit und kann demnach am Maßstabe dieses Prinzips gemessen, nicht mehr als Kunst im höheren und eigentlichen Sinne des Wortes gelten; aber sie kann doch als formalschönes Spiel nachsichtig toleriert werden, da sie keiner Wahrheit zuwiderläuft. Der ausdrucksvolle Gesang hingegen, der an das ausdrucksvolle Sprechen erinnert und doch dasselbe willkürlich verzerrt und entstellt, muß von diesem Prinzip aus als

Digitized by Google

grundverkehrte Afterkunst verurteilt und verfolgt werden. Wer diese Konsequenz absurd findet, muß darin eine weitere reductio ad absurdum des Kunstprinzips der realistischen Wahrheit oder der Nachahmung finden.

Der ausdrucksvolle Gesang kann deshalb auch nicht füglich als „Gesangsmimik" nach Analogie des Wortes „Sprachmimik" bezeichnet werden, weil bei dem Mangel eines nachzuahmenden Vorbildes der Begriff der Nachahmung (Mimik) hinfällig wird und ganz dem der Gestaltung von innen heraus weichen muß. Der ausdrucksvolle Gesang ist weder Nachahmung noch Idealisierung eines Vorbildes, sondern instinktive schöpferische Produktion eines über jedes Naturvorbild hinausgehenden ästhetischen Ohrenscheins, dessen Adäquatheit an den ausgedrückten idealen Gehalt oder dessen idealistische Wahrheit jedem mit den gleichen Instinkten begabten Menschen verständlich ist, ähnlich wie diejenige der musikalischen Elementar- und Kunstformen. In der Sprachmimik wird auch ein idealer Gehalt dargestellt, aber mit Hilfe von Ausdrucksmitteln, die trotz aller Idealisierung doch immer noch das idealisierte Wirklichkeitsvorbild erkennen lassen und deshalb neben ihrer idealistischen Wahrheit, die für die Kunst wesentlich ist, auch noch einen Rest realistischer Wahrheit konserviert haben, der für die Kunst unwesentlich und zufällig ist; im Gesange ist dieser zufällige Rest von realistischer Wahrheit auch noch abgestreift, und der ideale Gehalt offenbart sich in Ausdrucksmitteln, die ihre realistische Unwahrheit oder Unnatürlichkeit und Naturwidrigkeit laut und offen zur Schau tragen. Das Ausdrucksmittel des idealen Gehalts ist in der Sprachmimik wenigstens noch scheinbar realistisch, im Gesange ganz offenbar antirealistisch, und in dieser Hinsicht nennt man den Ohrenschein des Gesanges idealistischer als denjenigen der Sprachmimik. Die realistische Verirrung liegt dem Sänger ferner als dem Schauspieler, ist aber auch, wenn sie dennoch eintritt, um so unkünstlerischer.

Das Gebiet von Ausdrucksmitteln, das der Gesang vor der Sprachmimik voraus hat, d. h. die feste Tonhöhe, ist noch nicht Musik, schlägt aber die Brücke zu derselben. Es ist noch nicht Musik, weil ihm die musikalischen Kunstformen und Elementarformen noch fehlen, aber es kann als Brücke zur Musik dienen, indem die feste Tonhöhe der Gesangsdeklamation sich allen diesen musikalischen Formen widerspruchslos anschmiegen und einfügen kann. Indem der Gesang einerseits durch seine feste Tonhöhe zur Musik, andererseits durch die Textworte zur Poesie in widerspruchsloser Beziehung und freundschaftlichem Verhältnis steht, kann er als das Bindeglied dienen, um Musik und Poesie zu einer zusammengesetzten Kunst zu vereinigen, ähnlich wie die Gebärdenmimik als das Bindeglied dienen kann, um Malerei und Poesie zu einer zusammengesetzten Kunst zu vereinigen. Die Sprachmimik dagegen fordert zwar die Poesie als Ergänzung ebenso wie der Gesang, dagegen stößt sie die Musik ab und steht mit ihr in Widerspruch, weil die gleitende Tonhöhe der Sprachmimik mit der festen Tonhöhe der begleitenden Musik dissoniert; sobald der Rezitierende diese Dissonanzen zu mildern sucht und die Tonhöhe seiner Sprachlaute der Musik anzupassen bemüht ist, verfällt er in ein Mittelding von Sprechen und Singen, das den Stilgesetzen beider widerspricht und aufhört, Sprachmimik zu sein,

Digitized by Google

ohne darum doch die Dissonanzen der Tongleitung mit der Musik ganz zu beseitigen. Deshalb ist das Melodrama noch am wenigsten marternd, wenn rein gesprochene Sätze mit musikalischen Zwischenspielen abwechseln (Fidelio), obwohl ein reinerer Geschmack auch hier das Rezitativ vorziehen muß; am unerträglichsten ist es, wo die Begleitungsmusik in voll austönenden Melodien dahinflutet, wo man deshalb jeden Augenblick erwartet, den Rezitator in den breiten Strom des Gesanges einmünden zu hören, und dafür immerfort mit den dissonierenden mageren Sprachlauten sich begnügen muß. Wer selbst in solcher Lage versucht hat den Text zu sprechen, wird an der Mächtigkeit des unwillkürlichen Dranges zum Ausbrechen in Gesang gespürt haben, ein wie viel energischeres Ausdrucksmittel für gehobene Gefühle der Gesang im Vergleich zur Sprachmimik ist.

Sprachmimik und ausdrucksvoller Gesang sind zwei koordinierte Künste, deren jede eigentümliche Vorzüge hat, und die deshalb nicht etwa dazu bestimmt sind, durcheinander verdrängt zu werden, sondern dazu, nebeneinander getrennte Pflege zu genießen. Wie die Sprachmimik überlegen ist in der Charakteristik der zweifelhaften und unbestimmten Gefühle, so der Gesang in derjenigen der bestimmten; wie die Sprachmimik durch größere Deutlichkeit die Poesie zur besseren Geltung gelangen läßt, so eröffnet der Gesang dafür neben der abgeschwächten Wirkung der Poesie der Musik das Feld für eine unbeschränkte Wirksamkeit und damit die Möglichkeit einer Vereinigung beider Künste. Wer den Hauptwert auf die Wirkung der Poesie legt und für Musik wenig empfänglich ist, der wird der Sprachmimik den Vorzug vor dem Gesange zu geben geneigt sein; wer dagegen von Musik tiefer ergriffen wird als von Poesie, der wird den Gesang vorziehen. Wer nach seinem persönlichen Geschmack die einfacheren Künste den zusammengesetzteren vorzieht, der wird lieber die Sprachmimik als den Gesang aufsuchen und umgekehrt. Wer allen Künsten, der Poesie und Musik, den einfacheren und zusammengesetzteren die gleiche Liebe und Empfänglichkeit entgegenbringt, der wird auch die Sprachmimik und den Gesang als ebenbürtige Künste anerkennen und sich einer jeden an ihrem Orte und zu ihrer Zeit erfreuen.

Da von den drei Künsten der raumlosen Veränderung oder des Ohrenscheins die Sprachmimik und der ausdrucksvolle Gesang als selbständige Künste nur ganz untergeordnete Leistungen hervorzubringen vermögen und auf einigermaßen höherer Stufe nur unselbständige Seiten an anderen (teils einfachen, teils zusammengesetzten) Künsten bilden, so bleibt als die einzige Kunst dieser Gruppe, welche für ihre Leistungen Selbständigkeit bei höherem künstlerischen Wert in Anspruch nehmen kann, die reine oder Instrumentalmusik übrig. Daraus erklärt es sich, daß die bisherige Ästhetik, Tonkunst und Musik zusammenfallen läßt und Sprachmimik und Gesang nur gelegentlich der zusammengesetzteren Künste erörtert, an denen sie zutage treten. Es scheint aber nicht unwesentlich für die klare und logische Gliederung der Künste, daß man auch die unselbständigen oder weniger selbständigen Künste unter die Gruppen befaßt, unter welche sie nach der Beschaffenheit ihres ästhetischen Scheins gehören, also drei Tonkünste unterscheidet, von denen die Musik nur eine ist.

Digitized by Google

3. Die raumzeitlichen Künste der Bewegung, vermittelt durch bewegten Augenschein und Ohrenschein, oder die mimischen Künste

a) Die Kunst des bewegten Augenscheins oder die abstrakte Gebärdenmimik

α) Die unrhythmische Gebärdenmimik oder Pantomimik

Die Gebärdenmimik ist eine ebenso unnatürliche und gewaltsame Abstraktion von der ganzen und vollen Mimik wie die Sprachmimik. Aus der natürlichen Einheit des Augen-Ohrenscheins, der durch die Bewegungen der verschiedenen Körpermuskeln des Mimikers hervorgerufen wird, löst die Sprachmimik willkürlich den Ohrenschein, die Gebärdenmimik den Augenschein heraus; erstere giebt nur das, was der Blinde, letztere nur das, was der Taube von der ganzen und vollen Mimik wahrnimmt. Das Gehör des Blinden nimmt im Sinnenschein nur die raumlose Veränderung wahr und kann auf Bewegungen als deren Ursache höchstens mit dem Verstande schließen; das Gesicht des Tauben aber nimmt jede Veränderung im räumlichen Sinnenschein sofort als raumzeitliche Bewegung wahr. Darum fallen die abstrakten Seiten der Mimik an verschiedene Gruppen im System der Künste, wenn sie einmal von der ganzen Mimik abgelöst werden.

Die Gebärdenmimik auf der künstlerischen Vorstufe der Nachahmung kann ebenso wie die Sprachmimik einen gattungsmäßigen oder individuellen Inhalt haben, z. B. die gattungsmäßigen Bewegungen und Gebärden bestimmter Tierarten (Frosch, Bär, Pudel, Affe) mit oder ohne tierische Maske imitieren, aber auch ebenso den Gang, die Haltung, die besonderen Eigentümlichkeiten und Angewohnheiten einer bestimmten Persönlichkeit kopieren. Wenn die Abstraktion von der Sprachmimik bei der Imitation von Tieren, die wenig Laute von sich geben, nicht auffällt, so bekommt sie dagegen bei der Nachahmung von menschlichen Manieren schon etwas sehr Gewaltsames. Die Darstellung einer Handlung durch mehrere Personen unter Ausschluß der Sprachmimik heißt Pantomime oder stummes Spiel. Die ganze Handlung durch stumme Gebärde verständlich zu machen, ist nur dann möglich, wenn dieselbe sich in einem sehr einfachen, den Zuschauern wohl vertrauten Kreise bewegt und ebenso typisch generell ist wie die auftretenden Figuren. Eine ästhetische Befriedigung vermag die Pantomime fast nur dadurch zu gewähren, daß sie den Rahmen dieser typischen Handlung mit grobkomischen Zutaten, possenhaften Elementen, tätlichen Späßen, grotesken und burlesken Zügen würzt; alles andere geht über die Grenze ihrer Leistungsfähigkeit hinaus. Aber selbst die possenhafte Pantomime mit typischen Figuren läßt die sich unwillkürlich aufdrängende Frage ungelöst, warum denn auf die Sprachmimik verzichtet sei, und selbst ein riesengroßer Zirkus oder eine Aufführung im Freien vor einem zahlreichen Publikum vermag solchen Verzicht wohl äußerlich zu erklären, aber nicht ästhetisch zu rechtfertigen. Es bleibt eine Leere und Langweiligkeit, eine Öde und Armseligkeit über solchen Vorstellungen lasten, welche ihren ästhetischen Mangel enthüllt und durchaus irgendwelchen Ersatz heischt. Eine

Digitized by Google

solche Pantomime mit anzusehen, läßt nicht ganz so leer, aber doch beinahe so leer, wie das Anhören der Sprachmimik in einer unverstandenen Fremdsprache.

Um die Dürftigkeit zu erfüllen und dem vergeblich nach Sprache lechzenden Ohre eine anderweite Beschäftigung zu geben, wird fast immer in irgendwelcher roheren oder feineren Gestalt die Musik herangezogen. Bleibt die Gebärdenmimik trotzdem unrhythmisch, so ergeben sich zwischen ihr und der begleitenden Musik ebenso rhythmische Dissonanzen wie beim Melodrama zwischen der Sprachmimik und Musik Ton-Dissonanzen. Sollen diese Dissonanzen ausgeglichen werden, so bleibt nichts übrig, als die Mimik zu rhythmisieren, da die Musik nicht füglich derhythmisiert werden kann; damit geht aber die Gebärdenmimik in Tanzmimik und die Pantomime in Ballett über, und gewinnt durch das in sich Aufnehmen des formalschönen Tanzes dasjenige Element der formalen Schönheit, das ihr als unrhythmischer Gebärdenmimik fehlt. Man kann sagen: die gewaltsame Losreißung der Gebärdenmimik von der vollen und ganzen Mimik bestraft sich durch eine allzu große ästhetische Verarmung des Wahrnehmungsscheins und muß gleichsam gesühnt werden durch Aufnahme anderweitiger formalschöner Elemente, die den schönheitsdurstigen Sinn sättigen.

Nur ein Mittel gibt es, dem künstlerischen Postulat der rhythmisierten Bewegung bei der Gebärdenmimik zu entgehen, nämlich wenn man auf die aktuelle Bewegung überhaupt verzichtet, also scheinbar in die Künste des ruhenden Augenscheins zurückkehrt. Zu dem Zweck muß die Gebärdenmimik im ruhenden Moment fixiert werden, d. h. zum lebenden Bilde werden. Der Schein der Ruhe ist hier allemal trügerisch; im günstigsten Falle sind die unwillkürlichen Bewegungen der Mimiker so gering, daß sie in der richtigen Entfernung unmerklich werden. Die willkürliche Verarmung ist hier noch größer, aber für die Erstarrung der Gebärde soll die günstige Exposition der Naturschönheit der Träger, die Pracht der Kostüme, die koloristische Harmonie, die Beleuchtungseffekte und die durch alle diese Mittel hervorgebrachte malerische „Stimmung" entschädigen. Trotzdem reichen alle diese Hilfsmittel nicht aus, um für die „gefrorene Mimik" ein genügendes ästhetisches Interesse zu erregen; es müssen unbedingt außerästhetische Interessen hinzukommen, um für diese ästhetischen Mißgeburten die nötige Teilnahme zu erwecken. Diese können teils gesellschaftlicher Art sein, indem man die Darsteller kennt und sich für dieselben und für die günstige Gelegenheit zur Ausstellung ihrer Naturschönheit persönlich interessiert; teils können sie gymnastischer Art sein, indem eine Akrobatengesellschaft auf der Drehscheibe kunstvoll und schwierig übereinandergetürmte Gruppen bildet, teils endlich lüsterner Art, wenn es bei letzteren Schaustellungen vorzugsweise auf die verfängliche Exposition weiblicher Nacktheiten ankommt. In den lebenden Bildern hat die Gebärdenmimik sich selbst als Mimik aufgegeben, ohne darum bildende Kunst werden zu können, und setzt sich damit zwischen zwei Stühle. Eine getanzte oder gespielte Lorelei ist ein ästhetischer Schein, der von der Person der Tänzerin oder Schauspielerin verschieden ist; eine „gestellte" Lorelei ist niemals etwas anderes als ein naturschönes Fräulein N. im Phantasiekostüm mit aufgelöstem Haar. Der ästhetische Schein ist durch

Digitized by Google

die Abstraktion von Sprachmimik und Bewegung zugleich so unendlich verdünnt, daß er fast zu nichts zusammengeschrumpft ist und infolgedessen sich von dem darstellenden Träger desselben nicht mehr von selbst abhebt; der mit dem Träger objektiv verwachsene ästhetische Schein ist aber das Naturschöne im Gegensatz zum Kunstschönen. Wer die „lebenden Bilder" zur bildenden Kunst rechnet, anstatt teils zur Mimik, teils zum Naturschönen, der zeigt damit, daß er sich das Wesen der Kunst überhaupt und der bildenden Kunst insbesondere noch gar nicht klargemacht hat.

β) Die Tanzmimik oder der ausdrucksvolle Tanz

Der ausdrucksvolle Tanz verhält sich zum ausdruckslosen formalschönen Tanz genau so wie der ausdrucksvolle Gesang zum ausdruckslosen bel canto. Der ausdrucksvolle Tanz verhält sich ferner zur unrhythmischen Gebärdenmimik wie der ausdrucksvolle Gesang zur Sprachmimik. Wie der ausdrucksvolle Gesang das Bindeglied herstellt zwischen Poesie und Sprachmimik einerseits und Musik andererseits, so bildet die Tanzmimik das Bindeglied zwischen Malerei und Gebärdenmimik einerseits und Musik andererseits. Außerdem bleibt die Analogie zwischen dem Verhältnis von versifizierter und prosaischer Diktion und dem Verhältnis von rhythmischer und unrhythmischer Körperbewegung in Kraft, auf welche schon oben bei der Besprechung des formalschönen Tanzes hingewiesen ist; sie vertieft sich aber hier dadurch, daß an Stelle der bloß formalschönen und ausdruckslosen Körperbewegung die zugleich formalschöne und inhaltlichschöne, nämlich ausdrucksvolle Gebärde tritt. Endlich besteht noch eine gewisse Analogie zwischen dem Verhältnis von Tanzmimik und Schauspielkunst und dem Verhältnis von Plastik und Malerei.

Wie bei der Plastik in der ruhenden, so liegt beim Tanze in der bewegten Körperform der Schwerpunkt des Interesses, d. h. in der einheitlichen Totalität der ganzen organischen Gestalt und in der formalschönen Harmonie und dem lebendigen Fluß ihrer Haltung, Stellung und Bewegung; das Mienenspiel des Antlitzes tritt hinter den Ortsveränderungen der Gestalt und den Gesamtgebärden derselben, ja sogar hinter den Gebärden der weiterhin sichtbaren und stärker beweglichen Gliedmaßen zurück, und der seelisch-geistige Ausdruck des konkret Individuellen rückt infolgedessen vor der Bewegungsgrazie und dem gattungsmäßig Schönen in den Hintergrund. Wie hingegen bei der Malerei der Rumpf und sogar die Gliedmaßen überwogen werden von dem Gesicht, in dessen Zügen sich die Seele und der Geist am deutlichsten spiegelt, wie hier die ganze Gestalt und ihre Gebärde nur zum korrelativ durchgebildeten Träger des Mienenspiels und insbesondere des geistdurchleuchteten Auges wird, so auch in der unrhythmischen Gebärdenmimik. Um dies anzuerkennen, dazu muß man freilich nicht auf die rohe und plumpe Art blicken, in welcher die abstrakte Gebärdenmimik sich in der Pantomimik verselbständigt, sondern auf die Gebärdenmimik als sichtbare Seite der vollen und ganzen Mimik in der Schauspielkunst. Auch darin stimmt Tanz und Plastik überein, daß beide für den Mangel der konkret individuellen Charakteristik Schadloshaltung

Digitized by Google

in der gattungsmäßigen Schönheit der organischen Form suchen müssen und deshalb weit mehr als die Malerei darauf angewiesen sind, den Körper teils zu entblößen, teils seine Formen möglichst deutlich durch die Gewandung durchschimmern zu lassen; bei dem Tanze wird diese Neigung zur Entblößung einerseits noch verstärkt durch das Bedürfnis nach freier, vom Gewande unbehinderter Bewegung, andererseits in Schranken gehalten durch die lebendige Realität der Träger der Tanzmimik im Gegensatz zu dem kalten und toten Material der Plastik. Im Gegensatze stehen Plastik und Tanzmimik zueinander durch ihre verschiedene Stellung im System der Künste als Künste der Ruhe und der Bewegung; wenn die Kunst des ruhenden Formenscheins stille und einfache Größe erheischt und der Darstellung einer gemessenen und gehaltenen Würde, kurz der Modifikation des Erhabenen günstig ist, so ist die Kunst des rhythmisch bewegten Augenscheins recht eigentlich der Anmut zugewendet, sowohl der Entfaltung körperlicher Bewegungsgrazie als auch derjenigen seelischer Anmut. Durch sein wesentliches Verharren auf der Konkretionsstufe des differenzierten Gattungsmäßigen und durch die Zurückstellung der charakteristisch individuellen Gesichtszüge hinter die formalschöne Harmonie der Gesamterscheinung bewegt sich die Tanzmimik auf einer und derselben Stufe der künstlerischen Anschauung mit der Plastik, auf einer Stufe, die von der wichtigeren der beiden Künste ihre Benennung als „plastische" Kunstanschauung erhalten hat. Die Blüte der Tanzkunst wird darum nur in einer Zeit mit vorwiegend plastischer Kunstanschauung zu suchen sein, während in einer Zeit mit vorwiegend malerischer Kunstanschauung das Interesse an den mimischen Künsten nicht mehr in der Tanzkunst, sondern in der Schauspielkunst gipfeln wird. Aus diesen Parallelen und Entgegensetzungen dürfte die Bedeutung der Tanzmimik schon eine ziemlich helle Beleuchtung erhalten.

Der ausdrucksvolle Tanz läßt die beiden Seiten der formalschönen rhythmischen Körperbewegung und der charakteristischen ausdrucksvollen Gebärde an sich unterscheiden; aber er ist darum doch eine einfache und nicht eine zusammengesetzte Kunst. Dies folgt schon daraus, daß der formalschöne Tanz keine selbständige freie Kunst ist, sondern erst einer unselbständigen Vorstufe sowohl der freien, als auch der unfreien Künste angehört; er tritt nicht etwa mit der unrhythmischen Gebärdenmimik zu einer Verbindung zusammen, sondern er wird unter Wahrung seiner rhythmischen Bewegungsschönheit in die Sphäre des seelischen Ausdrucks erhoben, und dadurch erst zur eigentlichen freien Kunst. Geht man von der anderen Seite, von der unrhythmischen Gebärdenmimik aus, welche, um ihre Dürftigkeit an Inhalt und ihren Mangel an formaler Schönheit zu verbessern, nach Rhythmisierung hindrängt, so erhält diese eben durch das Aufgeben jedes realistischen Widerstandes gegen diesen unwillkürlichen und instinktiven Drang dasjenige Element zu ihrer mimischen Ausdrucksfähigkeit hinzu, welches im formalschönen Tanz in einer gewaltsamen und abstrakt willkürlichen Isolierung ausgeschieden ist. Das Natürliche ist immer der ausdrucksvolle Gesang und Tanz, während der ausdruckslose Gesang und Tanz künstliche Abstraktionsprodukte einer konventionellen Verschneidung der Kunst sind.

Digitized by Google

Aus dem Gesichtspunkt der realistischen Wahrheit ist die Rhythmisierung der Gebärdenmimik eine ebensolche Entstellung und Verzerrung wie der ausdrucksvolle Gesang; aus dem Gesichtspunkt der idealistischen Wahrheit hingegen kann die Rhythmisierung der Gebärde oder ihre Stilisierung nach der Seite der mathematisch-dynamischen Gefälligkeit und formalen lebendigen Schönheit für gewisse Gefühle und Erregungszustände das adäquatere, also wahrere und künstlerisch höher stehende Ausdrucksmittel sein, ähnlich wie wir dies von dem Gesang im Vergleich zur Sprachmimik gesehen haben. Es sind dies namentlich gehobene Gemütszustände, freudige Erregungen, Zeiten eines gesteigerten Wohlseins, eines erhöhten Kraftgefühls und einer potenzierten Lebenslust, Augenblicke der Begeisterung und des Überschwanges der Gefühle. Solche Zustände lösen latente Kräfte im Nervensystem des Organismus aus, welche nach äußerer Entladung suchen, während der Mensch in seiner gehobenen Stimmung die Entladung in der gewöhnlichen Werktagsarbeit verschmäht. Da ergibt sich dann der Ausweg einer praktisch zwecklosen Bewegung, die einerseits den ausgelösten Zentralkräften ein Abzugsventil öffnet, andererseits durch die Art ihrer Rhythmik die gehobene Stimmung symbolisch für sich selbst und für andere versinnlicht. So kommt es, daß eine durch keine konventionelle Schranken eingedämmte Begeisterung sich gern in rhythmischen Bewegungen Luft macht. Der Aufgeregte läuft zwar auch hin und her, der Lustige springt vor Freude, aber diese Entladungen sind noch nicht durch formale Schönheit künstlerisch geadelt und stilisiert. Ein Volk, das irgendwie mit Schönheitssinn begabt ist, rhythmisiert ebensogut seine Freudensprünge wie die Erzählung ihrer Veranlassung; so geht die Entstehung des ausdrucksvollen Tanzes mit derjenigen der Poesie Hand in Hand, und beide knüpfen an die begeisterte Stimmung bei Nationalfesten an. Der älteste aller Tänze dürfte danach der Siegestanz sein; aber auch die begeisterte Stimmung bei religiösen Festen (z. B. bei dem Sieg der Sonne über die Feinde im Wintersolstitium oder bei der Aussaat, der Ernte, Weinlese usw.), die als Feste der Naturreligionen zugleich natürliche Freudenfeste sind, führen zu symbolisch-ausdrucksvollen Tänzen.

In allen solchen Fällen ist jedoch der Tanz noch ein kulturgeschichtlich Schönes oder höchstens ein unfreies Kunstschönes; es ist noch das reale Gefühl, das zur Bewegung und zu symbolischen Kulturtänzen treibt, wenn es auch der Schönheitssinn ist, der sie rhythmisiert und ordnet. Zum freien Kunstschönen wird der Tanz erst da, wo nicht mehr reale Gefühle, sondern ästhetische Scheingefühle in ihm Ausdruck suchen und finden, wo er also zu etwas Selbständigem, von der äußeren Veranlassung Abgelösten wird, das als ästhetischer Selbstzweck auf sich selber ruht und bloß noch um seiner Schönheit willen produziert wird. Dient auch der Tanz, wie er sich als kulturgeschichtlich Schönes oder als unfreies Kunstschönes entwickelt hat, dem freien Kunsttanz zur Anregung, so ist doch der letztere keineswegs bloß als Nachahmung oder Idealisierung des ersteren zu bezeichnen; vielmehr ist der freie Kunsttanz im Besitz eines Komplexes von künstlerischen Ausdrucksmitteln, welche ihm die Stellung und Lösung selbständiger Aufgaben gestatten und ihn zu derselben hindrängen. Für Völker mit einer noch

Digitized by Google

lebendigen Mythologie liegt in dieser eine unerschöpfliche Fundgrube für Sujets zur tanzmimischen Darstellung; in diesem Sinne wurden bei den Hellenen mythologische Szenen mit einer einfachen Handlung und wohlbekanntem Stimmungsgehalt getanzt, insbesondere wurden solche mit starker Erregung der Gefühle bevorzugt (z. B. Medea, Ariadne*). Völker ohne lebendige Mythologie oder mit einer solchen, die gleich den katholischen Heiligenlegenden der tanzmimischen Darstellung durch ihren sinnlichkeitsfeindlichen Inhalt entrückt ist, werden in Sujets aus dem weltlichen Leben Ersatz suchen und finden.

Da es wesentlich die überströmende Kraft und das gesteigerte Lebensgefühl ist, aus denen der Drang zur rhythmischen Gebärdenmimik entspringt, so wird auch zu Trägern der Tanzmimik vorzugsweise das Blütenalter des Lebens berufen sein, also weder die noch nicht zur vollen Herrschaft über die Glieder vorgedrungene Kindheit, noch auch das mehr zur würdigen Ruhe hinneigende Greisenalter, sondern die Jugend von der beginnenden körperlichen Reife an bis zum Übergang in jenes mittlere Lebensalter, wo man zwar noch im vollen Besitz der Kraft ist, aber doch schon anfängt, mit derselben Haus zu halten und ihre Vergeudung ohne praktischen Zweck zu scheuen. Das würdevolle Schreiten eines Greisenchors oder das muntere hüpfende Gewimmel eines Kinderchors ist zwar noch unter Tanzmimik zu befassen, stellt aber doch deren Grenzfälle dar, die nur ausnahmsweise zur Geltung gelangen werden. Das natürlich gegebene Gebiet der tanzmimischen Sujets umfaßt die Bewegungsspiele der Backfische und Jungfrauen, die Waffenübungen und Wettkämpfe der Jünglinge und jungen Männer, vor allem aber die Beziehungen der Altersblüte beider Geschlechter zueinander, das Suchen und Meiden, Trachten und Schmachten, Werben und Gewinnen nebst den sich daran knüpfenden Kämpfen der Eifersucht. Hier ist für alle nationalen Charaktertänze der eigentliche Boden gegeben, der je nach dem Temperament und der Beweglichkeit der Nationen mehr oder weniger ausgenutzt wird, fast nirgends aber ganz brach liegt. —

Eine Kunst kann durch volkstümliche Entwickelung und nationale Tradition schöne Blüten zeitigen, an denen sich die berufsmäßige Kunstübung immer von neuem erfrischt; aber das Höchste kann auf diesem Wege nicht zustande kommen, und es wäre unmöglich, daß eine Kunst, die bloß auf solche volkstümliche Entwickelung angewiesen wäre, mit anderen Künsten konkurrieren könnte, die sich durch berufsmäßige Kunstpflege weitergebildet haben. Deshalb wäre es schlimm bestellt um die Tanzmimik, wenn sie ganz auf nationale Charakterzüge angewiesen wäre und keine Aussicht hätte, jemals über diese Entwickelungsstufe hinauszugelangen, welche etwa derjenigen des zwei- oder dreistimmigen Volksliedgesanges entspricht. Die höhere Entfaltung kann auch für die Tanzmimik nur aus der berufsmäßigen Kunstpflege entspringen, welche für ihre künstlerischen Darstellungen

*) Man darf dabei natürlich nicht an ein Mienenspiel denken, wie eine moderne Schauspielerin es in solchen Rollen entfalten muß; sondern man muß dessen eingedenk bleiben, daß selbst im griechischen Drama das Antlitz des Schauspielers durch die Maske verhüllt war, und daß ein Volk, welches damit zufrieden war, sicher von einer Tänzerin nicht mehr verlangt hat.

Digitized by Google

eine Bühne als geeignetsten Boden und Schauplatz verlangt, und danach „Bühnentanzkunst" genannt werden kann.

Auf der Bühne kann der Kunsttanz entweder „Einlage" oder Intermezzo in einem anderen Bühnenkunstwerk sein, oder ein selbständiges Bühnenkunstwerk für sich ausmachen. Die Balletteinlage ist nur dann und nur da ästhetisch zu rechtfertigen, wo sie durch den Inhalt des Schauspiels oder der Oper motiviert ist; wenn sie nicht gefordert ist, so muß sie wenigstens an dieser Stelle statthaft sein und darf nicht an den Haaren herbeigezogen werden, um die Schaulust der Menge zu reizen, oder um einer herkömmlichen Theatergewohnheit zu genügen (wie in der französischen Großen Oper). Das selbständige Ballett braucht immer eine bestimmte einheitliche Handlung, während die Balletteinlage teils getanzte Pantomime mit bestimmter Handlung, teils künstlerische Nachahmung von Nationaltänzen sein kann. In der getanzten Pantomime tritt die formalschöne Seite des Tanzes zurück und die Handlung in den Vordergrund, die teils wie in der gewöhnlichen Pantomime komisch, teils phantastisch märchenhaft sein kann; in der Vorführung von Nationaltänzen und frei erfundenen Charaktertänzen dagegen tritt die Handlung als eine mehr bloß symbolisch angedeutete zurück und die formalschöne Seite des Tanzes in den Vordergrund. Die getanzte Handlung entwickelt vor den Augen des Zuschauers die Situationen und kennzeichnet die Charaktere, während die aus diesen Situationen entspringenden Erregungen in den Kunsttänzen und ihren symbolischen Darstellungen ausklingen. Ersteres ist die dramatische, letzteres die lyrische Seite im Ballett. Die lyrische Seite wird vertreten einerseits durch den Chortanz, andererseits durch den Solotanz und bei geschlechtlichen Beziehungen durch das Pas de deux, wenn auch eine Vervielfachung der Solisten natürlich nicht ausgeschlossen ist; die dramatische Seite wird nur ausnahmsweise durch den Solotanz als tanzmimischen Monolog, oder durch den Chortanz als tanzmimische Massenhandlung vertreten sein, vielmehr ihren Schwerpunkt gleich dem Drama im tanzmimischen Dialog zwischen zwei oder mehreren Solisten haben.

Wie die unrhythmische Pantomimik aus den oben angegebenen Gründen nicht beanspruchen kann zum Bühnenkunstwerk im höheren Sinne zu werden, ebensowenig kann es der formalschöne ausdruckslose Tanz; die Tanzmimik als Kunst fordert, daß beide in der Pantomimik und dem formalschönen Tanz gewaltsam auseinandergerissenen Seiten gleichermaßen zu ihrem Rechte kommen, sowohl die mimische wie die formalschöne. Damit ist aber nicht gesagt, daß in jedem Punkte des Balletts ein volles Gleichgewicht zwischen beiden bestehen soll, was unmöglich wäre, und dem höheren ästhetischen Werte des inhaltlich Schönen im Vergleich zum Formalschönen widersprechen würde. Es ist nur damit die Forderung aufgestellt, daß beide Seiten in jedem Punkte vertreten sein sollen, und daß nirgends die eine von beiden ganz fehlen darf, daß ferner im großen und ganzen das rechte Verhältnis zwischen beiden hergestellt ist, indem ein relatives Übergewicht der einen an der einen Stelle durch ein Übergewicht der anderen an einer anderen Stelle aufgewogen wird. Je mehr in den dramatischen Partien des Balletts die inhaltlich schöne mimische Seite überwiegt,

Digitized by Google

desto mehr darf in den lyrischen Partien desselben die formalschöne tänzerische Seite hervortreten. Wenn aber einmal der Fehler gemacht wird, daß eine Seite stellenweise gar nicht vertreten ist, so ist es immer noch erträglicher, wenn in den dramatischen Partien, namentlich wo sie derbkomischen Inhalts sind, das Tänzerische ganz entschwindet, als wenn in den lyrischen Partien das Mimische ganz aufhört.

Am tiefsten sinkt die Ballettkunst da, wo sie beide Fehler abwechselnd begeht und formal unschöne Pantomimik mit ausdruckslosen und mimisch inhaltleeren Tänzen abwechseln läßt, wo sie außerdem die idealistisch wahre Gebärdenmimik zu konventioneller und unwahrer Manieriertheit entarten läßt und in dem seines charakteristischen symbolischen Gehalts beraubten Tanze die formale Schönheit durch gymnastische Bravour und die natürliche Grazie durch virtuosenhaft gespreizte Affektation ersetzt. In solchem Falle sinkt die Kunstbühne zur Akrobatenbude und zum Zirkus herab, kann aber die Konkurrenz mit beiden, die ihr an gymnastischer Bravour, schamloser Entblößung und grotesker Possenhaftigkeit doch allemal ein gut Stück voraus sind, nur aushalten, wenn sie die Schaulust des gebildeten und ungebildeten Pöbels durch Kostbarkeit und Pracht der Ausstattung mit Dekorationen und Kostümen fesselt. Wer die Tanzmimik nur aus einem solchen Zustande des Verfalls kennt, kann derselben unmöglich die ihr im System der Künste gebührende Stelle anweisen, es sei denn, daß er sich mit Hilfe seiner Phantasie ausmalt, was die Tanzmimik sein sollte und könnte.

Dieselbe wird um so höher stehen, je mehr sie die dramatischen Teile mit der formalen Schönheit des Kunsttanzes durchdringt, und je entschiedener sie auch in den lyrischen Teilen die mimische Charakteristik einer wenn auch nur symbolischen Handlung und den Ausdruck bestimmter ästhetischer Scheingefühle zur Geltung bringt. In beiden Richtungen hat sie vor allem nach idealistischer Wahrheit zu streben, und der formalen Schönheit in der rhythmischen Gliederung der Gebärden und Ortsbewegungen nur so weit Aufnahme zu gewähren, als die idealistische Wahrheit es ohne Einbuße gestattet. Während sie in den lyrischen Partien dazu verurteilt ist, in der Darstellung des gattungsmäßig Schönen steckenzubleiben, soll sie wenigstens in den dramatischen Partien nach einer individuellen Vertiefung und Konkretion des Gattungsmäßigen streben, und demgemäß das Schablonenhafte und Stereotype der traditionellen Gebärdensprache des Balletts scheuen, die in ihrer konventionellen Manieriertheit noch dazu großenteils idealistisch unwahr ist und dadurch für den unbefangenen und uneingeweihten Zuschauer teilweise unverständlich ist. Sie kann die Durchbrechung der falschen Traditionen und ihrer Verknöcherung am besten aus der Blutauffrischung durch die Schauspielkunst gewinnen, d. h. durch Erholung von der einseitigen abstrakten Gebärdenmimik vermittels des Eintauchens in die volle und ganze Mimik, weil die Sprachmimik als unwillkürliches Korrektiv für die Verirrungen der Gebärdenmimik dient. Sie hat dabei der ästhetischen Barbarei eines Publikums zu trotzen, welches das Interesse an der gymnastischen Bravour über dasjenige an der freien Kunstschönheit stellt, und die Virtuosenkünste des Sprunges nur da spielen zu lassen, wo

Digitized by Google

der auszudrückende Gefühlsgehalt es erfordert. Sie hat endlich die angeborene Grazie sorgfältiger vor der Überwucherung durch Geziertheit und manierierte Affektation zu hüten, die jetzt nur wie ein Wunder von echten Tanzgenies durch die Schule des Ballettanzes hindurch gerettet werden kann. In der Wahl der Sujets aber hat sie, abgesehen vom Komischen, den festen Boden geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Realität zu meiden und sich in das phantastische Nebelreich der Sage und des Märchens, in die ideale Welt des Zaubers und der Wunder zu flüchten.

Was das Ballett auf diesem Wege zu bieten hat, ist natürlich nicht die dramatische Strenge in der Motivation der Handlung, sondern eine sinnberückende, phantasieentzückende Traumwelt, in der das neckisch Spielende und heimisch Trauliche ebensogut seinen Platz hat wie das dämonisch Wilde und das Unheimliche, Grauenhafte. Immerhin aber muß die Handlung der Art sein, daß das Interesse an derselben ein innerlich vertieftes, auf die Gemütsbewegungen der Figuren gerichtetes, und nicht etwa bloß eine äußerliche, gemütskalte Schaulust ist. Derartige Sujets geben dann auch den Hauptdarstellern nicht bloß Gelegenheit zur Entfaltung technischer Tanzfertigkeit, sondern vor allem zur Offenbarung mimischer Genialität, deren Darstellungen für jeden ästhetisch Empfänglichen, der ihnen einmal beigewohnt hat, einen unvergeßlichen Eindruck hinterlassen. In äußerlicher Hinsicht wäre noch zu erwähnen, daß ein Ballett wegen der abstrakten Einseitigkeit seiner Darstellungsmittel viel schneller den Zuschauer ermüdet, als eine andere Bühnendarstellung, und daß deshalb die Balletts nicht zu lang sein dürfen, also keinesfalls einen ganzen Abend füllen, sondern höchstens eine Stunde lang die Aufmerksamkeit beanspruchen dürfen. Aus dem verkehrten Bestreben, die nach dieser Frist unfehlbar sich einstellende Ermüdung und Abstumpfung des Zuschauers zu überwinden, hat sich die Jagd nach immer stärkeren und ungewöhnlicheren Reizmitteln im Ballett erst herausgebildet, durch welche dasselbe mehr und mehr der Kunst entfremdet ist. Ein Ballett von einem längeren oder zwei kürzeren Aufzügen bietet überreichlichen Raum, um diejenige Art von Handlung, welche für das Ballett allein paßt, völlig erschöpfend darzustellen; alle Verlängerung über diese Dauer kommt doch bloßen äußerlichen Zutaten zugute, die mit der Handlung in keinem unmittelbaren und notwendigen Zusammenhang stehen.

Ein Umstand, welcher der Entwickelung der berufsmäßigen Tanzkunst von jeher hinderlich gewesen ist und immer hinderlich bleiben wird, liegt darin, daß es weder für die mimische noch für die tänzerische Seite derselben ein spezifisches Fixierungsmittel gibt, wie es die Buchstabenschrift für die Lautsprache, die Notenschrift für die Musik ist. Man kann die pantomimische Handlung zwar beschreiben, aber nach dieser Beschreibung kann sie von späteren Mimikern ganz verschieden rekonstruiert werden, während die aufgeschriebene Dichtung oder Musik viel genauer bestimmt ist. Ähnlich wie mit der Pantomime ist es mit dem Tanz, dessen Touren man nur sehr unvollkommen beschreiben kann, selbst dann, wenn man die Linien der horizontalen Ortsveränderung in verkleinertem Maße aufzeichnet; das Wichtigste dabei bleibt ungesagt, nämlich die eigentümliche Verbindung der

Digitized by Google

Ortsveränderungen mit den rhythmischen Körperbewegungen und die Verschmelzung beider mit den ausdrucksvollen Gesten, oder genauer, die Erhebung beider zu ausdrucksvollen Gesten. Wo das Fixierungsmittel fehlt, muß das Gedächtnis der erfindenden und ausführenden Künstler und die Überlieferung von Person zu Person aushelfen; in diesem Stadium, auf welchem die Poesie vor Erfindung der Schrift und die Musik vor Erfindung der Notenschrift stand, befindet sich die Tanzmimik noch heute.

Es kommt in diesem Stadium alles auf die Beschaffenheit der Schule an: ist die Schultradition den höchsten ästhetischen Anforderungen gemäß, so wird jeder einzelne durch dieselbe gehoben und in eine künstlerisch geläuterte und veredelte Sphäre gerückt; ist sie entartet, manieriert und im Zustande des Verfalls befindlich und dabei mit dem Geschmack des großen Publikums in Übereinstimmung, so ist es für den einzelnen Künstler, selbst wenn er ein großes Talent ist, unendlich schwer, sich aus den Fesseln einer falschen und schlechten Überlieferung, die ihm von Kind auf eingelernt ist, zu befreien und noch dazu den Kampf mit dem verdorbenen Geschmack des Publikums aufzunehmen. Gelingt diese Aufgabe dennoch, wenn auch nur in den hervorragenden Stellen, wo der Mimik die dankbarsten dramatischen Aufgaben gestellt sind, so kann man sicher sein, es mit einem echten, wenn auch nicht unverdorbenen Genie zu tun zu haben. Daß selbst das große Publikum sich dann vor solchen Offenbarungen des mimischen Genies beugt, ist das sicherste Zeichen, daß man an der Wiedererhebung dieser Kunst trotz zeitweiligen Verfalls niemals zu verzweifeln braucht. Wo alles auf die Schule ankommt, kann auch jederzeit durch einen neu auftretenden genialen Meister eine neue, echt künstlerische Schule begründet werden, welche dann mindestens wieder für ein Menschenalter vorzuhalten pflegt.

Wenn die unrhythmische Gebärdenmimik nach Rhythmisierung drängte, um sich durch den Tanz mit einem Element formaler Schönheit zu sättigen, so bleibt doch diese Ergänzung unzulänglich. Die Tanzmimik oder der mimische Tanz drängt weiter dahin, den Rhythmus, welchen seine Bewegungen für das Auge vollziehen, auch für das Ohr zu markieren, wie dies schon bei dem formalschönen Tanz bemerkt worden ist; namentlich ist solche Markierung des Rhythmus durch den Schall eine große Erleichterung für das Im-Takt-Bleiben mehrerer Tänzer oder eines Chors. Damit ist dann aber schon die bloße Kunst des bewegten Augenscheins verlassen und zu einer Kombination von Augen- und Ohrenschein hinübergeführt. Der Charaktertanz kann allerdings solche Hilfen entbehren, besonders wenn eine große Künstlerschaft das Interesse zu fesseln weiß; aber in seiner Nacktheit als Kunst des bewegten Augenscheins wird es ihm doch nur für kurze Intermezzos gelingen, das ästhetische Interesse in genügendem Maße zu fesseln, um die Dürftigkeit seiner Darstellungsmittel vergessen zu machen. Kein Mensch würde es aushalten, auch nur eine Stunde lang einem Ballett ohne Musikbegleitung zuzuschauen, während man einer Schauspielvorstellung ohne Musikbegleitung sehr gern drei Stunden lang beiwohnt. Selbst die Markierung des Rhythmus mit Schallinstrumenten würde die Unerträglichkeit des Tanzes auf die Dauer nicht mindern. Die abstrakte Losreißung der Gebärdenmimik von ihrem Stamme, der vollen und ganzen Mimik, rächt

Digitized by Google

sich gleichsam dadurch, daß das Gefühl der aus dieser Abstraktion abfließenden Leerheit, Einseitigkeit, Dürftigkeit und Unvollständigkeit auch im Zuschauer unüberwindlich ist.

Es gibt nur ein Mittel, über diese Unvollständigkeit hinwegzutäuschen, wenn nämlich an Stelle der Sprachmimik, von welcher die Gebärdenmimik abgelöst ist, ein Ersatz durch die Tonsprache der begleitenden Instrumentalmusik geboten wird, welche nun die Interpretation des durch die Gebärde nur einseitig und unvollkommen auszudrückenden Gefühlsgehalts von einer anderen Seite her mit anderen Darstellungsmitteln übernimmt. Mit anderen Worten: die Tanzmimik gewinnt, obwohl sie im Prinzip eine selbständige Kunst ist, ihre praktische Lebensfähigkeit erst durch die Verbindung mit der Musik, oder die gewaltsame Abstraktion der sichtbaren Gebärde von der hörbaren Sprache zwingt die Mimik, aus dem Gebiete der einfachen Künste in die der zusammengesetzten hinüberzuflüchten. Dabei ist das Hereinziehen der tänzerischen Rhythmisierung in die Gebärdenmimik nichts weniger als überflüssig, nicht nur weil ohne sie dem bewegten Augenschein ein formalschönes Element bei seiner inhaltlichen Dürftigkeit trotz der Sättigung mit schönem Ohrenschein doch allzusehr fehlen würde, sondern auch weil die Rhythmisierung der Gebärdenmimik das unentbehrliche Bindeglied zwischen Mimik und Musik bildet. Man versuche es nur mit einer unrhythmischen Pantomime unter Musikbegleitung, und man wird sehen, wie es selbst tänzerisch ungeschulten Dilettanten in allen Gliedern zuckt, um ganz unwillkürlich die Gebärden und Ortsveränderungsbewegungen ebenso zu rhythmisieren, wie die Musik es angibt. Was aber aus der Tanzmimik unter dem Einfluß der Musik wird, das zu erörtern gehört nicht mehr in den Abschnitt über die einfachen Künste.

b) Die Kunst des Augen-Ohren-Scheins oder die volle und ganze Mimik

α) Die Sprachgebärdenmimik oder die Schauspielkunst

Die volle und ganze Mimik, oder die Einheit aller ausdrucksvollen Bewegungen, welche sich dem Gesicht und Gehör zugleich vernehmlich macht, liefert in ihrem Augen-Ohrenschein unmittelbar eine natürliche Einheit von bewegtem Augenschein und Ohrenschein, so daß es überflüssig wäre, das Merkmal der Bewegung bei dem Augenschein noch besonders hervorzuheben. Auch der Ohrenschein, der in seiner Isolierung nicht Bewegung, sondern nur Veränderung bietet, geht doch als integrierender Bestandteil der vollen und ganzen Mimik in die Kunst der Bewegung mit ein, indem die hervorgebrachten Laute nicht mehr wie in den Tonkünsten als reiner Schein ohne Beziehung auf ihren Produzenten in der Luft schweben, sondern in unmittelbarer Beziehung auf die mimisch bewegten Gestalten als auf ihre Produzenten aufgefaßt werden. Dabei ist die volle und ganze Mimik doch keine zusammengesetzte, sondern eine einfache Kunst, und die von ihr abgelösten Seiten ihrer natürlichen Einheit sind vielmehr, mit ihr verglichen, abstrakte Teilkünste.

Digitized by Google

Die volle und ganze Mimik zerfällt in zwei Varietäten, je nachdem die artikulierten Laute, welche mit der Gebärde in Einheit stehen, sich auf gleitender oder fester Tonhöhe bewegen, je nachdem also die andere Seite der Gebärde Sprachmimik oder ausdrucksvoller Gesang ist. Sprachgebärdenmimik und Gesanggebärdenmimik verhalten sich zueinander genau wie Sprachmimik und ausdrucksvoller Gesang; wenn aber beim ausdrucksvollen Gesang die Bezeichnung „Mimik" ohne Erweiterung ihres Begriffs zu dem der „künstlerischen Gestaltung durch ausdrucksvolle Bewegungen" nicht mehr recht passen wollte, so kann sie bei der Gesanggebärdenmimik unbedenklich festgehalten werden, weil die mimische Gebärde das Bindeglied bildet zwischen dem Begriff der Mimik auch in seiner ursprünglichen Bedeutung und dem ausdrucksvollen Gesang, der in diesem engeren Sinne nicht mehr mimisch ist. Wir werden deshalb die Gesanggebärdenmimik unbedenklich unter die mimischen Künste der Bewegung einreihen dürfen, obwohl die Bezeichnung des ausdrucksvollen Gesanges als „Gesangmimik" nach Analogie des Wortes „Sprachmimik" nicht ratsam schien.

Daß beide Künste an der Unselbständigkeit der Sprachmimik und Gesangskunst teilnehmen, kann uns ebensowenig wundernehmen, als es uns hindern kann, dieselben einer gesonderten Betrachtung an der ihnen zukommenden Stelle im System der Künste zu unterziehen. Die Sprachgebärdenmimik braucht einen Text, die Gesangsgebärdenmimik Text und Komposition, um sich an ihnen betätigen zu können; daraus folgt aber noch nicht, daß sie bloß dienende Künste sind. Allerdings wird die dramatische Poesie und die Oper ihre Dienste in Anspruch nehmen müssen, um zur vollen Geltung zu gelangen, aber doch nicht, ohne ihnen die ihnen gebührende Freiheit der Entfaltung zu lassen und ohne auch ihrerseits ihnen zu dienen durch Darbietung dankbarer mimischer Aufgaben (dankbarer Rollen). Nur zu oft wird dieser Dienst die Hauptsache, d. h. der poetische und musikalische Wert wird preisgegeben, um zu desto dankbareren mimischen Aufgaben zu gelangen. Viele Schauspiele und Opern halten sich trotz des zweifelhaftesten poetischen und musikalischen Wertes nur deshalb lange Zeit auf dem Repertoir, weil sie gastierenden Mimen Gelegenheit zur Entfaltung ihrer künstlerischen Virtuosität bieten oder einen guten Prüfstein für das Leistungsvermögen eines zu engagierenden Sängers abgeben.

Immer wieder erleben wir es, daß Dramen von hohem poetischen Wert bei weitem geschlagen werden von einer Fabrikware, die geflissentlich auf poetischen Wert verzichtet, bloß weil die ersteren auf die Bedürfnisse der Mimik oder des Spiels nicht die gebührende Rücksicht nehmen, letztere aber sich ganz und gar in deren Dienst stellen. Es ist ganz irrtümlich, aus der Ablehnung der ersteren und aus dem Interesse an letzteren dem Publikum einen Vorwurf zu machen. Ein Dichter, der Dramen schreibt, soll und muß sich ebensosehr in den Dienst der Mimik stellen, als er die Mimik in seinen Dienst nimmt; das Publikum aber würde ein mimisch effektvolles Schauspiel gewiß noch viel dankbarer aufnehmen, wenn es zugleich poetischen Wert hätte. Aus ästhetischem Gesichtspunkt ist es ganz richtig, daß in einer Verbindung von Künsten diejenige herrschen soll, welche den höheren ästhetischen Wert beanspruchen soll; aber es ist unrichtig, daß sie rücksichtslos

Digitized by Google

herrschen dürfe, und daß sie nicht zugleich auch der anderen Kunst dienen müsse, deren Dienst sie für sich in Anspruch nimmt. Will der Dichter Alleinherrscher sein und durch keine Rücksicht beengt werden, so soll er nicht für die Bühne schreiben; schreibt er aber Dramen für die Aufführung, so muß er auch der Schauspielkunst dienen.

Wenn das Publikum ins Theater geht, so wendet es sich unmittelbar an die Schauspieler und will vor allen Dingen mimische Kunst sehen und hören, unbeschadet dessen, daß es ihm desto lieber ist, je mehr Poesie ihm bei der Gelegenheit mit geboten wird. Haben die Schauspieler vom Theaterdichter keine Gelegenheit erhalten, ihre Kunst zu entfalten, so findet das Publikum mit Recht, daß es sein teures Eintrittsgeld weggeworfen hat, da es ja die Poesie des Stückes auch mit Hilfe der Leihbibliothek kennenlernen konnte. Haben dagegen die Schauspieler reichliche Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen, so urteilt das Publikum, daß es nicht vergeblich den Weg nach dem Theater gemacht hat, wenn auch sein poetisches Bedürfnis dabei leer ausgegangen ist; denn dieses Bedürfnis kann es ja zur Not auch zu Hause durch Lektüre befriedigen, was mit dem Verlangen nach mimischen Kunstleistungen nicht möglich ist.

Wer sich unbefangenen Blickes in der Gegenwart umschaut, der wird nicht umhin können einzugestehen, daß das mimische Bedürfnis des Publikums stärker ausgebildet ist als das poetische. Man bringt die größten Opfer an Bequemlichkeit und Zeit, um einen durchreisenden berühmten Schauspieler in einer oder mehrerer seiner Glanzrollen zu sehen, und zahlt weit höhere Preise für die Aufführung eines schon oft gesehenen, also seinem Inhalt nach ganz genau bekannten Dramas, als man für die Bekanntschaft mit einer neuen hervorragenden Dichtung zu opfern irgend geneigt wäre. Man geht sogar in fremdsprachige Aufführungen, bei denen man nichts von den Worten versteht, sondern nur die Sprachgebärdenmimik bewundern kann; ja sogar man läßt sich den Widersinn eines durch Sprachmischung zerstörten Bühnenscheins gefallen, bloß um einen bestimmten Schauspieler gesehen zu haben, dem es an einem gleichsprachigen Ensemble fehlt. In der geselligen Unterhaltung ist kein Thema beliebter als das Theater; aber höchst selten wird über die Poesie der Schauspiele und den Text und die Musik der Opern gesprochen, fast immer nur über die Darstellung und die Darsteller. Die älteren Leute entschuldigen dieses überwiegende Interesse für die Darsteller damit, daß sie den Inhalt der Stücke größtenteils von jung auf kennen, während die Darsteller wechseln; die jüngeren damit, daß es leichter sei, sich über die Darstellung als über den poetischen und musikalischen Wert ein Urteil zu bilden. In der Tat kann man sich ja mit seinen Urteilen über die Dichtung und Komposition weit leichter blamieren, als mit denen über die Darstellung; aber die Gesellschaft laboriert sonst in ihrer Unterhaltung so wenig an übertriebener Vorsicht, daß man doch außerdem noch ein positiv stärkeres Interesse für die Mimik annehmen muß. Teils mag dasselbe mit der überwiegend malerischen Kunstanschauung unserer Zeit zusammenhängen, teils auch durch außerästhetische Interessen für die Persönlichkeiten der Schauspieler und Sänger mitbedingt sein, obschon das außerästhetische Interesse für diese Personen

Digitized by Google

doch selbst erst wieder in einem ästhetischen Interesse für ihren Beruf seine Erklärung findet. Jedenfalls bleibt die Tatsache bestehen, daß kaum eine andere Kunst in unserem Jahrhundert ein so allgemeines und starkes Interesse in dem kunstliebenden Publikum erweckt als die Mimik des Schauspiels und der Oper.

Um so auffallender ist es, daß die Ästhetik bisher diese Kunst teils ganz übersehen, teils in den Winkel gedrängt hat und daß ihr sogar von solchen Ästhetikern der ihr gebührende Platz im System der Künste verweigert worden ist, welche den Tanz und die Tanzmimik als echte freie Kunst anerkannt und in beredter Weise gegen die übliche Zurücksetzung verteidigt haben. Denn es ist keinem Zweifel unterworfen, daß auch aus rein ästhetischem Gesichtspunkt die Schauspielkunst der Tanzmimik unendlich überlegen ist, wie das Ganze allemal einer von ihm abgelösten Seite überlegen ist; die Wirkungen, deren die abstrakte Sprachmimik und die abstrakte Gebärdenmimik jede für sich allein fähig ist, vereinigt die Sprachgebärdenmimik in sich und potenziert sie durch ihre Vereinigung. Wie die Gebärde die wirksamste Nachhilfe für den Schauspieler ist, um den rechten Ton für den sprachmimischen Ausdruck eines Gefühls zu treffen, so ist die vom Herzen kommende Rede die wirksamste Nachhilfe zur Hervorrufung der ausdrucksvollen idealistisch wahren Gebärde; ersteres ist als gebärdenmimische Autosuggestion, letzteres als sprachmimische Autosuggestion zu bezeichnen, die beide einander ablösen und sich gegenseitig steigern können, bis das mimische Ausdrucksvermögen zum Gipfel seiner Leistungsfähigkeit emporgeschraubt ist. Es rührt nicht bloß von der Entartung und dem Verfall unseres Balletts her, daß das Interesse an demselben beim Publikum im allgemeinen geringer ist als an Schauspiel und Oper, auch nicht von dem größeren poetischen und musikalischen Wert dieser letzteren, sondern von dem richtigen Gefühl des Publikums für die überlegene Leistungsfähigkeit der Schauspielkunst und Gesanggebärdenkunst über die Tanzmimik. Wer sich aus seiner Erinnerung die höchsten und tiefsten Eindrücke vergegenwärtigt, die er von tanzmimischen Leistungen einerseits und von schauspielerischen andererseits erfahren hat, der wird nicht anstehen zu bekennen, daß die letzteren denn doch ihn sehr viel tiefer ergriffen und aufgewühlt haben. —

Auch die Schauspielkunst entbehrt eines Fixierungsmittels ebenso wie die Sprachmimik und Gebärdenmimik; sie kann nicht einmal gleich dem formalschönen Tanz die Grundrißzeichnung der Ortsveränderungen als Hilfsmittel heranziehen, wenn auch die Kunst der Regie durch eine graphische Darstellung die Verteilung der Plätze der Schauspieler in einer bestimmten Situation verdeutlichen kann, sondern ist wesentlich auf die Umschreibung mit Worten, auf die Schultradition und daneben auf den poetischen Gehalt angewiesen. Es kann schriftlich aufgezeichnet werden, daß bei dieser Stelle eine Verstärkung, bei dieser eine Abschwächung, hier eine Anwendung der Flüsterstimme, dort ein Überschnappen der Fistelstimme, hier eine hohe, dort eine tiefe Lage der Bruststimme einzutreten habe, ebenso wie es dabei geschrieben werden kann, daß hier diese, dort jene Gebärde mit der Deklamation zu verbinden oder in dieselbe einzuschalten sei. Aber alle diese Vorschriften sind teils zu allgemeiner, teils zu unbestimmter Art; sie lassen ent-

Digitized by Google

weder zu weiten Spielraum für die besondere Ausführung, oder sie lassen gar die gemeinte Art der Ausführung mehr oder weniger unverständlich und geben Rätsel auf, anstatt eine Lösung zu bieten.

Die Schwierigkeiten der Beschreibung der Gebärde und des sprachlichen Ausdrucks machen unter anderem auch die Geschichtschreibung der mimischen Künste zu einer sehr schwierigen Arbeit, bei der die Phantasie des Lesers das Beste tun muß; sie machen namentlich den Vergleich der schauspielerischen Leistungen in verschiedenen Generationen überaus unsicher. Schon der Vergleich der Gegenwart mit der Erinnerung an eine selbsterlebte Vergangenheit ist mit der ganzen Unsicherheit des Gedächtnisses für lange Zeiträume und überdies noch mit der Fehlerquelle behaftet, daß man den Eindrücken der Jugend größere Empfänglichkeit, Begeisterungsfähigkeit, Dankbarkeit und bereitwilligeren Autoritätsglauben entgegenbringt als im Alter, wo nur zu oft kritische Strenge und müde Blasiertheit überwiegt, so daß man geneigt ist, der Gegenwart unrecht zu tun auf Kosten eines verstärkten Erinnerungsbildes der Vergangenheit. Noch schwieriger aber wird der Vergleich mit der Gegenwart, wenn er sich nicht einmal auf die Erinnerung eigener anschaulicher Erfahrungen, sondern nur auf die Berichte, Beschreibungen und Urteile zeitgenössischer Schriftsteller stützen kann; denn diesen Beurteilern fehlt wieder gänzlich der Vergleich mit der Gegenwart, und wir kennen die Maßstäbe ihrer Kritik und die Ansprüche ihres Geschmacks nicht. Und doch bildet sich die Geschichte einer Kunst nur aus dem Vergleich der Leistungen der verschiedenen aufeinanderfolgenden Geschlechter.

Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß die Sprachgebärdenmimik eine wesentlich moderne Kunst ist, weil die Alten durch die Maske behindert waren, daß sie erst mit der Zulassung weiblicher Darsteller auf der Bühne in eine gesunde Entwickelung eintrat, und daß sie erst im laufenden Jahrhundert ihren bisherigen Höhepunkt erreicht hat. Die Darstellung weiblicher Rollen durch Knaben und diejenige männlicher Rollen durch Weiber sind aus ästhetischem Gesichtspunkt gleich verkehrt, wenngleich die erstere wenigstens aus moralischem Gesichtspunkt entschuldbar, die letztere aber aus moralischem Gesichtspunkt ebenso verwerflich wie aus ästhetischem ist. Die Darstellung der Frauenrollen durch Knaben soll das ästhetische Interesse vor der Verunreinigung durch ein außerästhetisches schützen; die „Hosenrollen" hingegen wollen grade diese Verunreinigung als Reizmittel ausbeuten und deuten deshalb immer auf Entartung hin. Die Begeisterung von Kunstschriftstellern des vorigen Jahrhunderts für die Leistungen ihrer zeitgenössischen Schauspieler beweist die Überlegenheit der letzteren über ihre Vorgänger, aber keineswegs diejenige über ihre Nachfolger; im Gegenteil läßt die nähere Beschreibung einzelner schauspielerischer Tricks erkennen, daß man damals um ihrer Neuheit willen Züge als etwas ganz Außergewöhnliches bewunderte und rühmte, die heute Gemeingut aller hervorragenderen Schauspieler sind. Im letzten Menschenalter hat eine merkliche Steigerung des Durchschnittsniveaus der Schauspielkunst und eine Hebung des Ensembles stattgefunden, so daß ein hervorragendes Talent gegenwärtig an weit mehr Bühnen einen passenden Rahmen zur Einfügung seiner Leistung vorfindet. Proportional der Zahl der Bühnen und der Menge der Schau-

Digitized by Google

spieler hat sich auch die Zahl der hervorragenden Schauspieler vermehrt, und man kann sagen, daß es niemals eine Zeit gab, in der das schauspielerische Genie so günstige Bedingungen zu seiner Entwickelung und Geltendmachung vorgefunden hätte. Ob aber die heutigen Koryphäen in Deutschland höher stehen als diejenigen der beiden vorhergehenden Generationen, das ist eine andere Frage.

Vielleicht ist dieselbe dahin zu beantworten, daß die Beherrschung von mimischen Einzelzügen, überraschenden und frappanten Effekten und raffinierten Tricks, kurz das Wirken mit kleinen wohlberechneten Mitteln noch zugenommen, die großartigen Leistungen aus einem Guß aber abgenommen haben, daß hier wie in anderen Künsten die idealistische Wahrheit des Gesamtbildes unter dem Haschen nach realistischer Wahrheit im einzelnen eingebüßt hat. Das echte Genie kann durch eine solche Steigerung der schauspielerischen Technik nicht gefährdet, sondern nur gefördert werden, und muß siegreich mit der Macht des Ursprünglichen das zusammengeklügelte Mosaik von Einzelheiten durchbrechen; aber es ist von einer anderen Gefahr bedroht, von der Untergrabung des praktischen künstlerischen Idealismus durch den allgemeinen praktischen Materialismus unserer Zeit. Das Talent drängt zunächst nach Ruhm, der berühmte Schauspieler begnügt sich aber nicht mit dem Einkommen eines Ministers oder Korps-Generals, sondern beutet seinen Ruhm in geschäftlicher Weise zu einer lukrativen Einnahmequelle aus, ruiniert sich durch Gastspielreisen und drängt schließlich früher oder später danach, selbst Theaterunternehmer zu werden. Es fehlt unseren Künstlern nicht an Talent, wohl aber an Charakter und echtem Künstlerstolz, um den Versuchungen der Eitelkeit und Gewinnsucht zu widerstehen und die Reinerhaltung ihres Künstlertums von Gottes Gnaden in einer sich bescheidenden gesicherten Kunsttätigkeit über alles andere zu stellen. Die selbstische Begeisterung für Ruhm und Reichtum mag zu den größten Anstrengungen im Studium und im Spiel treiben, aber sie kann die selbstlose Begeisterung für die Kunst als solche nicht ersetzen.

Auch unter den großen Schauspielern früherer Zeiten fand man Eitelkeit, Genußsucht und Frivolität; aber diese Genußsucht, die auch damals schon manchen zugrunde richtete, war ein Kind des Leichtsinns, nicht der Berechnung, und die Frivolität im Leben und hinter den Kulissen hinderte nicht die Pietät und die Begeisterung für das Echte und Große in der Kunst, dem man seine Kräfte zu weihen hatte, weil der künstlerische Idealismus der Koryphäen über der Sphäre der Wirklichkeit und aller ihrer Gemeinheit schwebte. Ein gleicher Grad von Frivolität muß der heutigen Generation, der ohnehin der Sinn für Pietät und der Enthusiasmus bedenklich abhanden gekommen sind, gefährlich und auch in künstlerischer Hinsicht verderblich werden, insofern sie realistische und naturalistische Tendenzen im Spiel verfolgt; denn dieses Streben drängt sie dahin, die Neigung der ästhetischen Scheingefühle zum Übergreifen in reale Gefühle dauernd zu befördern, d. h. den ästhetischen Schein womöglich mit Wirklichkeit zu imprägnieren, anstatt denselben aus diesen wegweisenden Übergriffen in die ideale Sphäre des reinen Scheins zurückzunehmen, und imprägniert infolgedessen die Kunstleistung auch mehr oder weniger mit den Schlacken

Digitized by Google

und Unlauterkeiten, welche dem realen Gefühlsleben anhaften. Eine Schröder-Devrient konnte ihrem Partner in den erschütterndsten Situationen frivole Randbemerkungen zuflüstern, während sie idealisch spielte und sang; eine heutige Naturalistin in gleicher Lage würde durch solche Frivolität ihr Spiel mit vergiften und entadeln, weil sie den Künstler und den Menschen in sich zusammengeschweißt hat, oder doch durch ihr verkehrtes Kunstprinzip verhindert worden ist, dieselben zu zwei völlig getrennten Personen herauszuarbeiten.

Auch in der Schauspielkunst wie in der Tanzmimik ist die Überlieferung von Person zu Person von der größten Bedeutung; indessen fällt hier die Beobachtung und Nachahmung großer Meisterschauspieler durch den Künstlernachwuchs mehr ins Gewicht als die eigentliche Schultradition. Während in den Ballettschulen die Kinder vom sechsten bis zum vierzehnten Jahre nach einem bestimmten System zu Chortänzern gedrillt werden und dann in eine ebenso fest geregelte Schulausbildung für den Solotanz eintreten, beginnt die Ausbildung für die Schauspielkunst in der Regel erst mit dem achtzehnten Jahre oder noch später, mit Ausnahme der Kinder von Schauspielerfamilien, die manchmal von früh auf in den Beruf der Eltern hineinwachsen. Die Schultradition im engeren Sinne des Wortes kann hier, solange wir keine tonangebenden Theaterschulen und Theaterakademien besitzen, nur durch hervorragende Bühnen und deren geistig bestimmende Leiter, Regisseure und Vortragsmeister gepflegt werden. So kann man im letzten Jahrhundert in Deutschland beispielsweise von einer Schule Goethes, einer Wiener Schule, einer solchen Laubes und einer Meininger Schule sprechen. Die zunehmende Freizügigkeit und mehr und mehr abnehmende Seßhaftigkeit des Schauspielerstandes läßt jedoch feste Linien solcher Schulen nicht länger bestehen, als der lebendige Einfluß der Meister dauert, während nach Einstellung ihrer Tätigkeit die Spuren sich ebenso rasch verwischen als bei den unter ihrer Leitung entwickelten Künstlern, sobald dieselben an andere Bühnen mit anderen Tendenzen oder an prinziplose Kunstinstitute übergehen. Man kann wohl zugeben, daß derartige Schultraditionen auf die Entwickelung der Schauspielkunst im ganzen bedeutenden Einfluß haben, aber mehr indirekt, indem ihre Gesamtleistungen von anderen Künstlern gesehen, beziehungsweise von anderen Bühnenleitungen bis zu einem gewissen Grade nachgeahmt werden. Sie verschwinden als Einzelrichtungen meistens ziemlich rasch wieder, aber nicht ohne in den Gesamtstrom der nationalen Entwickelung ihr Wasser ergossen und dadurch dem Hauptfluß eine leicht veränderte Färbung gegeben zu haben. Im ganzen geht der Einfluß solcher Schultraditionen mehr auf die Sprachmimik und die Art des Zusammenspiels als auf die Gebärdenmimik; wo die Regie es unternimmt, auch die letztere und die innere Auffassung der Rolle durch den einzelnen Künstler zu maßregeln, da kann sie höchstens zu einem „Virtuosentum des Ensembles“ führen, das jede künstlerische Individualität abtötet, wenn eine solche überhaupt sich ihm gefangen gibt und nicht lieber von solcher Bühne wegflüchtet.

Jeder echte Künstler kann es auf die Dauer nur an einer solchen Bühne aushalten, deren Tradition mit seiner künstlerischen Individualität nicht

Digitized by Google

im Widerspruch steht und ihm die nötige Freiheit zur Entfaltung seiner Eigenart ohne auffallende Disharmonie mit dem Ensemble gewährt. Denn der Künstler kann nur dann den mimischen Schein im Sinne idealistischer Wahrheit gestalten, wenn er mit der Überzeugung gestaltet, auf dem Wege dieser Wahrheit zu wandeln und von ihm nicht wesentlich abzuirren; der, gleichviel ob richtige oder unrichtige, Glaube hingegen, daß die ihm zugemutete Art der Darstellung und Auffassung der Rolle dem Geist derselben und dem auszudrückenden idealen Gehalt nicht gemäß sei, muß notwendig seine mimische Gestaltungsfähigkeit lähmen und bewirken, daß er schlechter spielt, als ein anderer mit gleichem Talent Begabter bei der entgegengesetzten Überzeugung spielen würde. Es fehlt dann die Begeisterung, welche ihrerseits wieder den Organismus beseelen und durchgeistigen soll; alle Anläufe zu idealistisch wahrer Gestaltung, wie der Künstler sie versteht, werden gebrochen oder umgebogen, und es bleibt schließlich von der Kunstleistung nichts übrig, als ein Kombinationsmosaik von konventionellen, mehr oder weniger geschickt nachgeahmten Einzelzügen, dem die seelenvolle Einheit der schöpferischen Gestaltung fehlt. Das was über Nachahmung und idealisierende Kombination hinausführt, die Autosuggestion, ist gerade bei den mimischen Künsten von ganz hervorragender Wichtigkeit, weil der Organismus in organisch einheitlicher Weise nur aus dem relativ Unbewußten heraus beseelt und durchgeistigt werden kann; dieser mimischen Autosuggestion wird aber ihre Quelle verstopft, wenn dem Künstler das nötige Maß von Freiheit in der Auffassung seiner Rolle verkümmert wird.

Gerade darin ist die Schauspielkunst der Tanzmimik so sehr überlegen, daß der Schauspieler an der Poesie des Textes sich weit mehr begeistern und die Autosuggestion aus der poetischen Auffassung der darzustellenden Gestalt weit mehr aus der Tiefe schöpfen kann, als der Tanzmimiker dies mittels des dürftigen und trockenen Szenariums vermag. In der Anlehnung an die Poesie findet die Schauspielkunst einen gewissen Ersatz für das ihr fehlende direkte Fixierungsmittel, einen Ersatz, durch dessen Besitz sie der Tanzmimik gegenüber unendlich im Vorteil ist. Aber gerade weil dieser Ersatz doch wieder noch bis zu einem gewissen Grade unbestimmt ist, und der individuellen Auffassung des Schauspielers Raum läßt, darf ihm auch die Freiheit, diesen Spielraum in seiner Weise als original gestaltender Künstler auszufüllen, nicht verkümmert werden. Er hat das Recht und die Pflicht, sich in den Geist der Dichtung zu versenken, und aus der so gewonnenen poetischen Auffassung die Autosuggestion zu schöpfen, welche die konkrete Gestalt oder Figur seiner reproduktiven poetischen Phantasie in mimischen Schein umsetzt; die Zuschauer haben das Recht, diese mimische Leistung zu beurteilen und mit denen anderer Schauspieler vergleichend abzuwägen.

Selten wird die Auffassung eines hervorragenden Mimen von einer bestimmten Rolle gar keinem unter den Zuschauern Genüge tun, wenn sie auch vielleicht der Mehrheit derselben gegen den Strich geht; der einsichtige Zuschauer wird einer originalen, bedeutenden und konsequent durchgeführten Auffassung einer Rolle auch dann seine Bewunderung nicht versagen, wenn er diese Auffassung im Grunde für irrtümlich, für nicht übereinstimmend mit den Absichten der Dichtung und für keine Verbesserung dieser

Digitized by Google

Absichten hält. Gerade die größten dramatischen Dichtungen enthalten in ihren Hauptrollen einen solchen Reichtum von idealem Gehalt, eine solche Menge einander durchdringender gleichberechtigter Seiten, daß es unmöglich ist, eine einzige Art der Auffassung als die richtige hinzustellen und alle anderen für unrichtig zu erklären. Vielmehr wird man einräumen müssen, daß verschiedene Auffassungen gleichberechtigt sein können, und daß neben diesen meist berechtigten noch andere minder berechtigte einherlaufen, welche darum, weil sie minder wichtige Seiten der Dichtung hervorkehren, noch nicht schlechthin berechtigungslos oder unwahr sind. Das höchste Ziel der Schauspielkunst bleibt natürlich die Ausgleichung aller berechtigten Ansprüche und die synthetische Vereinigung aller mehr oder minder berechtigten Seiten nach Maßgabe des Grades ihrer Berechtigung; dieses Ziel strebt jeder echte Künstler an und hofft, ihm möglichst nahegekommen zu sein, ohne daß im Publikum und in der ästhetischen Kritik immer eine Übereinstimmung des Urteils darüber zu erzielen wäre, ob dieses Ziel erreicht sei und von welchem Darsteller.

Gegenüber der Aufgabe, sich mit der Phantasie in eine Gestalt der Dichtung zu versetzen und vermittels dieser Transfiguration die Gestalt als mimisches Kunstwerk nachzuschaffen, versagt der Realismus, dem es nur auf realistische Wahrheit ankommt, gänzlich; denn schon die Gestalt der Dichtung, welche es nachzuschaffen gilt, hat keine Realität. Die Nachahmung hält sich alsdann teils an konventionelle Kunstvorbilder und wähnt in der Imitation derselben realistisch zu sein, oder sie liest hier und da einen Zug von wirklichen Modellen auf, deren Berufsstellung und Charakter eine entfernte Ähnlichkeit mit der Dichtungsgestalt hat, ohne jedoch ein klares und festes Prinzip für die Auswahl der nachzuahmenden und nicht nachzuahmenden Züge zu besitzen, und ohne über ein unorganisches mosaikartiges Aggregat in ihrer Zusammensetzung hinauszukommen. Die echte Kunst kümmert sich um Übereinstimmung der einzelnen Züge mit diesem oder jenem Modell gar nicht, oder benutzt dieselbe höchstens als Bewährung des a priori Produzierten; denn sie weiß, daß doch nur das aus der Tiefe der Autosuggestion Geschöpfte Maßstab sein kann für die Auswahl der brauchbaren und unbrauchbaren Züge in der Wirklichkeit. Die echte Kunst kann die realistische Wahrheit beiseite setzen, weil sie die idealistische Wahrheit unmittelbar erzeugt und nicht nötig hat, dieselbe erst aus der realistischen Wahrheit herauszuklauben; der Realismus, der letzteres unternimmt, scheitert dabei allemal in dem Maße, als er die idealistische Wahrheit, die er in der realistischen sucht, nicht schon als unbewußten Maßstab mit heranbringt, denn in dem Maße zieht er unästhetische Bestandteile der realistischen Wahrheit, d. h. solche, die zufällig keine idealistische Wahrheit in sich haben, in den ästhetischen Schein mit herein und verunstaltet denselben dadurch.

Wenn von „Naturalismus" in der Schauspielkunst die Rede ist, so muß man wohl beachten, daß damit zwei ganz verschiedene Dinge bezeichnet werden: erstens die realistische Nachahmung der Natur ohne Rücksicht auf formale Schönheit und idealistische Wahrheit oder auch unter absichtlicher herausfordernder Verletzung beider, und zweitens die bloß dilettantische, auf natürliche Anlage gestützte Mimik, welche die Ausbildung des Talents

Digitized by Google

durch systematische Schulung verschmäht hat. Ein Naturalist im letzteren Sinne *kann* ganz idealistisch spielen, wenn seine Anlage und seine Ansichten ihn nach dieser Richtung drängen; in der Regel aber wird seine Fähigkeit nicht ausreichen, die ganze Rolle aus einem Guß von innen heraus zu gestalten, vielmehr wird er sich auf reale Gefühle und auf die Nachahmung von schauspielerischen Vorbildern stützen. Dabei kommt aber meist bloß realistisches Stückwerk zutage. Denn nur in Momenten gesteigerten Affekts gelingt das Übergreifen der idealistischen Scheingefühle in die reale Gefühlssphäre, welche die künstlerische Besonnenheit, Selbstbeherrschung und die formale Schönheit des Maßes zerstört, und was der Dilettant dem Schauspieler abguckt, sind in der Regel zunächst nur Äußerlichkeiten und technische Tricks von mehr realistischer als idealistischer Wahrheit. So führt der ungeschulte Naturalismus des schauspielerischen Temperaments in der Tat sehr leicht zum naturalistischen Realismus der Darstellungsweise.

Durch die Verbindung mit der Dichtkunst wird die Schauspielkunst allerdings zu einer unselbständigen Kunst, aber sie gewinnt bei diesem Verzicht auf Selbständigkeit unendlich viel mehr, als sie verliert. Sie gewinnt nicht nur dasjenige, was jede Kunst bei der Verbindung mit anderen zu einem zusammengesetzten Kunstwerk gewinnt, sondern darüber hinaus noch erstens die mimisch darzustellenden Charaktere, zweitens die mimisch darzustellende Handlung sowohl im ganzen wie in ihren Einzelzügen, und drittens die sprachmimisch vorzutragende Rede. Solange der Schauspielkunst diese Anlehnung an die Dichtung fehlt, ist sie verhindert, den Gipfel zu erreichen, der ihr als Kunst erst mit der Aufgabe ihrer Selbständigkeit erreichbar wird; sie bleibt auf Intermezzos und Improvisationen angewiesen, und die letzteren können beim Zusammenwirken mehrerer Schauspieler wieder nur dann gelingen, wenn die überkommenen typischen Charaktere und Situationen den einförmigen Rahmen bilden, der durch meist komische Zutaten improvisatorisch ausgefüllt wird. Solche Volksschauspiele stehen dann den Volkspantomimen sehr nahe, aber freilich künstlerisch immer noch viel höher; beide haben ungefähr denselben Kreis von Figuren und sittenbildlicher Handlung, und pflegen der Poesie gleich fern zu stehen, mag nun in ihnen gesprochen werden oder nicht. Erst dann, wenn man die auf die dramatische Poesie gestützte Schauspielkunst mit dieser improvisatorischen Volksmimik vergleicht, vermag man die ganze Größe des Gewinns zu übersehen, welchen diese Anlehnung ihr eingebracht hat*).

β) Die Gesanggebärdenmimik oder die Operngesangskunst

Man könnte die Schauspielkunst genauer „Sprechspielkunst" und die Gesanggebärdenmimik „Singspielkunst" nennen, wenn nicht die Einheit von Sing- und Spielkunst dadurch etymologisch zu sehr an die Kunst des Sing-

*) Vgl. zu diesem Abschnitt „Die Gebärdensprache, dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer" von Carl Michel (Köln, Dumont-Schauberg 1887); erster Teil Text, zweiter Teil photographische Bildertafeln. Ferner Piderit, Mimik und Physiognomik, 2. Aufl. (Detmold 1886), und für das Geschichtliche Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst, 4 Bde. (Leipzig, Weber, 1861).

Digitized by Google

spiels als einer unreinen Vorstufe der Oper erinnerte. Unter „Opernkunst" wiederum könnte man die Kunst der Komposition oder der Inszenierung oder der Direktion von Opern verstehen, so daß es wohl bei den obigen, allerdings sehr schwerfälligen Bezeichnungen vorläufig wird sein Bewenden haben müssen.

Die Einheit von Gebärde und ausdrucksvollem Gesang ist dem künstlerisch veranlagten Menschen ebenso natürlich wie die Einheit von Gebärde und Sprachmimik. Während aber die letztere Einheit nicht nur zum Zweck des freien Kunstschönen, sondern auch zum Zweck des unfreien Kunstschönen in Kraft tritt, kann die erstere Einheit unmittelbar gar keinen praktischen, sondern nur ästhetischen Zwecken dienen. Wer den Zweck des freien Kunstschönen in realistischer Wahrheit sucht, wird natürlich die Gesanggebärdenmimik für eine noch größere Verirrung erklären müssen als den ausdrucksvollen Gesang für sich, und wird bestreiten müssen, daß eine solche Einheit zwischen einem Ausdrucksmittel, das realistisch wahr sein kann, und einem solchen, das aller realistischen Wahrheit ins Gesicht schlägt, dem künstlerisch veranlagten Menschen irgendwie natürlich sein könne. Wer hingegen das Wesen der Kunst nur in idealistischer, und gar nicht in realistischer Wahrheit sucht, der wird darum, weil dem unkünstlerischen praktischen Menschen die Gesanggebärdenmimik unnatürlich und allein die Sprachgebärdenmimik natürlich ist, noch keineswegs die Annahme für ausgeschlossen halten, daß dem künstlerisch veranlagten Menschen die Gesanggebärdenmimik ebenso natürlich sei wie die Sprachgebärdenmimik. Die erstere wird vor der letzteren überall da als Ausdrucksmittel den Vorzug verdienen, wo der ausdrucksvolle Gesang der Sprachmimik an Ausdrucksfähigkeit und idealistischer Wahrheit überlegen ist, und nur da hinter ihr zurückstehen, wo das umgekehrte Verhältnis Platz greift. Wo aber die Gesanggebärdenmimik das künstlerisch wertvollere, wirksamere und wahrere Ausdrucksmittel ist, da kann man sich auch nicht wundern, wenn es dem künstlerisch veranlagten Menschen als das natürlichere erscheint, nämlich als dasjenige, wozu seine Künstlernatur ihn vorzugsweise hindrängt. Der Sänger, der einen gefühlvollen Gesang ausdrucksvoll vorträgt, fühlt sich ebensosehr zur Ergänzung des Gefühlsausdrucks durch Gebärden hingedrängt wie der Sprachmimiker, der eine gefühlvolle Dichtung deklamiert; wie der Deklamator, der zu dem ästhetischen Widersinn melodramatischer Rezitation verurteilt ist, den Trieb in sich spürt, unwillkürlich in voll dahinströmenden Gesang auszubrechen, so würde der Tanzmime oder Pantomime, der mit Musikbegleitung agiert, wenn er den Mund öffnen sollte, sicherlich eher zum Singen als zum Sprechen sich aufgelegt fühlen. Der ausdrucksvolle Gesang, sowohl als Sologesang, wie als Duett, gestattet nun freilich im Konzertsaal in noch bescheidenerem Maße die Ausdrucksverstärkung durch Gebärden als der sprachmimische Vortrag; der feste Standort, das Buch oder Notenblatt, die Kleidung usw. schließt jede stärkere dramatische Aktion aus und schränkt die Gebärden auf leise Andeutungen ein. In demselben Maße, wie die Gesanggebärde auch auf der Bühne ruhiger, maßvoller und abgedämpfter sein muß als die Sprechgebärde, muß sie es auch im Konzertsaal, etwa beim Vortrag einer dramatisch bewegten Ballade sein.

Digitized by Google

Der Grund für die ruhigere Haltung der Gesanggebärde auf und außer der Bühne im Vergleich zur Sprachgebärde ist ein doppelter. Erstens ist die Zahl der in einer gleichen Zeiteinheit gesungenen Silben durchschnittlich eine geringere als beim Sprechen; in dem Verhältnis, als der Fluß der Worte langsamer ist, muß also auch der Fluß der Gebärden langsamer sein, der mit jenem gleichen Schritt halten muß. Zweitens ist im rezitierenden Drama die innere Handlung, d. h. die Gefühlsdialektik sowohl der einander widerstreitenden Gefühle in demselben Charakter als auch im Streit der Personen gegeneinander, lebhafter und die Aufeinanderfolge der durch diese innere Handlung herbeigeführten Situationen rascher als in der Oper, wo sowohl die Gefühle sich breiter auslegen, als auch den einmal erzielten Abschluß in vollerem Ausklingen logisch durcharbeiten. Mit einem Wort: die Oper ist so viel weniger dramatisch als das Schauspiel, wie sie lyrischer ist als dieses; bei einer gleichen Dauer der Aufführung muß deshalb die Handlung der Oper weit einfacher und kürzer sein als die des Schauspiels.

Daraus folgt, daß die kompliziertere und energischere Handlung des Dramas der Gebärdenmimik bei gleicher Vorstellungsdauer weit mehr Gelegenheit zur Entfaltung gibt als die Oper, und daß das Spiel im Drama durchschnittlich bewegter, lebendiger, drängender und energischer sein muß. Dies gilt nicht nur für das redende, sondern auch für das stumme Spiel, während die anderen sprechen oder singen; die raschere oder stärkere Aktion fordert auch eine ebensolche Reaktion von den jeweilig schweigenden und bloß zuhörenden Spielern. Nur in dem rascheren Tempo der komischen Oper und in schnellen Parlando-Rezitativen leidenschaftlich erregter Stellen in der ernsten Oper kommt die Gesanggebärdenmimik an Lebhaftigkeit der Sprachgebärdenmimik nahe, doch ohne sie ganz zu erreichen; denn dieselben Szenen würden bei der Übertragung in ein Schauspiel doch immer noch ein rascheres Tempo im Spiel erfordern. Dagegen hat die Oper in den Chören, lyrischen Ensembleſätzen und lyrischen Sologesängen Bestandteile, in welchen das Gebärdenspiel auf ein Minimum reduziert ist, und das Gefühl in Tönen ausströmt, ohne daß die Handlung irgendwie vorrückt; solche Stellen, zu denen es im Schauspiel keine Parallele gibt, erfordern eine möglichst ruhige Haltung mit nur symbolisch andeutenden Gebärden, die leicht zum ausdruckslos Konventionellen erstarren. Die ruhige Pose läßt dabei der formalen Schönheit breiten Spielraum, ähnlich wie in der Plastik, wogegen die dramatische Lebendigkeit des Schauspiels an die malerische Bewegtheit erinnert.

Da nun in der Oper das lyrische Element mit seiner relativen Ruhe der plastischen Stellungen und mehr symbolischen, bloß andeutenden Gebärdenmimik ebenso vorherrscht und den Grundton der Stimmung angibt wie im Schauspiel die dramatische Lebendigkeit der Aktion mit ihrer malerischen Bewegung, so kann man sagen, daß Gesanggebärdenmimik und Sprachgebärdenmimik sich ähnlich zueinander verhalten wie Plastik und Malerei, indem die Einheit der Grundstimmung verlangt, daß in der Oper selbst die Lebendigkeit der dramatisch bewegten Stellen zu einer gewissen plastischen Ruhe und Würde abgedämpft wird, im Schauspiel aber selbst die Momente lyrischen Ausklingens mit dramatisch malerischer Bewegtheit erfüllt werden.

Digitized by Google

Selbstverständlich hat diese Parallele nur eine relative Gültigkeit. Die plastische Stellung und Haltung gilt bloß für den einzelnen Darsteller, während das Ensemble und der Chor in der Oper und im Ballett ebenso wie im Schauspiel von der Regie nicht nach plastischen, sondern nach malerischen Gesichtspunkten zu gruppieren ist. Ferner gibt es auch Schauspiele, in denen die malerische Bewegtheit des Spiels zu plastischer Ruhe und einfacher Größe abgedämpft werden muß, nämlich die modernen Nachahmungen oder Bearbeitungen der griechischen Tragödie, welche ja eben in mancher Hinsicht unserer Oper näher steht als unserem Drama. Die Opernmimik verzichtet durchaus nicht wie die antike Tragödie auf das Mienenspiel; wenngleich dasselbe mit der wachsenden Größe unserer Opernhäuser in seiner Wichtigkeit zurückgedrängt wird, behält es doch immer noch eine gewaltige Macht des Ausdrucks, und jedenfalls eine weit größere Bedeutung als in der Tanzmimik. Endlich steht die Oper in der Bekleidung mit dem Schauspiel auf gleichem Boden, entbehrt also diejenige Verwandtschaft mit der Plastik, welche die Tanzmimik durch ihre stärkere Entblößung der Körperformen gewinnt. Dem stärkeren Hervortreten des Mienenspiels und dem stärkeren Zurücktreten der nackten Körperform steht andererseits gegenüber, daß die Opernmimik eine größere Ruhe der Haltung bewahrt als die rhythmisch bewegte Tanzmimik; um wie viel sie durch ersteres beides der Plastik ferner steht als die Tanzmimik, um so viel steht sie ihr durch letzteres näher als diese. Immerhin bleibt die Tatsache unverkennbar, daß durch die gemeinsame Parallele von Opernmimik und Tanzmimik mit der Plastik beide einander angenähert werden im Gegensatz zu der mehr malerischen Schauspielkunst. Dazu kommt noch eine weitere Verwandtschaft zwischen beiden: die Rücksichtnahme der Gebärde auf den taktmäßigen Rhythmus der Musik, im Gegensatz zu der Schauspielkunst, bei welcher die Gebärde nur auf den taktfreien Rhythmus der Sprache Rücksicht zu nehmen hat.

Eine rhythmische Dissonanz zwischen der Gebärde und dem gleichzeitigen Rhythmus des Ohrenscheins wird die Mimik in jeder Gestalt als etwas formal Häßliches vermeiden, es sei denn, daß solche rhythmische Dissonanz selbst wieder rhythmisch gegliedert werde (wie in den synkopischen Tanzbewegungen) oder als charakteristisch ausdrucksvoll Verwendung finde. Im allgemeinen wird die gebärdliche Arsis und Thesis mit der sprachlichen und musikalischen zusammenfallen, z. B. das Aufschlagen auf den Tisch mit dem explosiven rhetorischen Akzent, oder das Sinkenlassen der erhobenen Arme mit dem Sinkenlassen der Stimme. Der sprachliche und gebärdliche Akzent muß Hand in Hand gehen und auf dieselben Zeitpunkte treffen; da aber der sprachliche Akzent im ganzen frei von strenger Taktmäßigkeit ist, so wird es auch der schauspielerische oder rhetorische Gebärdenakzent sein. Dies gilt nicht bloß für den Vortrag prosaischer Diktion, sondern auch für denjenigen von Versen; der jambisch-trochäische Zweitakt und der daktylisch-anapästische Dreitakt des Verses müssen, um nicht in ein ausdrucksloses taktmäßiges Herleiern zu verfallen, in ein wesentlich taktfreies tempo rubato aufgelöst werden. Die Eurhythmik einer formalschönen Sprachgestaltung tritt dabei erst um so deutlicher hervor, wenn sie von der einförmigen Strenge des Taktes befreit ist; die Gebärde aber, die nicht jedes

Digitized by Google

Wort, sondern nur hervortretende Stellen begleitet, wird damit so gut wie ganz von den Fesseln des Rhythmus losgebunden. Wenn sie rhythmische Dissonanzen gegen die Betonung der Rede zu vermeiden hat und da, wo sie eintritt, mit dieser a tempo zu gehen hat, so ist dies doch mehr nur eine negative Bedingung, die ihr keinen positiv rhythmischen Charakter aufprägt, und sie für den Zuschauer gleich sehr als eine unrhythmische Gebärdenmimik erscheinen läßt, mag sie nun mit der Rede zugleich oder in deren Pausen sichtbar werden.

In der musikalisch begleiteten Pantomime ändert sich dies Verhältnis, insofern es nun nicht die taktfreie Rhythmik des Sprachvortrages, sondern die streng im Takte gehende Musikbegleitung ist, mit welcher die rhythmischen Dissonanzen zu vermeiden sind. Während die Gebärde in der Schauspielkunst verhältnismäßig sparsam angewendet werden kann, weil ja doch die übrige Zeit durch die Sprachmimik wirksam ausgefüllt ist, leidet die abstrakt einseitige Gebärdenmimik der Pantomime an einer Leerheit, welche nur durch eine den Nachdruck der Gebärde verstärkende Wiederholung einigermaßen zu verdecken ist. Wo z. B. der Schauspieler einmal herzu oder hinweg winkt, winkt der Pantomime mehrmals hintereinander herzu oder hinweg; jede dieser Wiederholungen muß aber in gleicher Weise wie die erste die rhythmische Dissonanz mit der Musikbegleitung vermeiden. Damit ist die taktmäßige Rhythmisierung der Pantomime, d. h. ihr Übergang in Tanzmimik unmittelbar gegeben.

In der Mitte zwischen den Anforderungen der Schauspielkunst und Tanzmimik stehen diejenigen, welche die Gesanggebärdenmimik in rhythmischer Hinsicht stellt. Indem der ausdrucksvolle Gesang selbst sich dem taktmäßigen musikalischen Rhythmus einfügt, muß es auch die ihn begleitende Gebärde, welche sich mit ihm heben und senken und seine Akzente innehalten muß. Ja sogar das stumme Spiel, während ein anderer singt, oder auch bloß das Orchester spielt, muß sich so weit dem musikalischen Rhythmus eingliedern, daß es rhythmische Dissonanzen vermeidet und den Akzenten der instrumentalen Gesangsimitation Rechnung trägt. Daraus folgt aber noch keineswegs (wie Weiße annimmt) eine rhythmische Gliederung der Opernmimik nach Analogie der Tanzmimik, weil der Anlaß zur rasch aufeinanderfolgenden Wiederholung derselben Gebärde fehlt. Die zeitliche Leere, welche der Tänzer durch bloße Gebärden ausfüllen soll, füllt der Sänger ja ohnehin durch seinen ausdrucksvollen Gesang, ebenso wie der Schauspieler durch seine Deklamation aus. Das breite lyrische Ausklingen der Situationen in der Oper wird allerdings den Sänger dazu nötigen, dieselben oder ähnliche Gebärden mehrfach zu wiederholen, insbesondere wenn die Gesangsmelodie sich, sei es mit demselben, sei es mit anderem Text von gleichem Gefühlsgehalt, wiederholt; aber diese Wiederholungen werden doch zeitlich schon zu weit auseinandergerückt sein, um als Rhythmisierung der Gebärde empfunden zu werden.

Wenn die Tanzgebärden am schärfsten prononziert, mit intensivster Schnellkraft ausgeführt werden und darum am meisten Energie, Elastizität, Schwung und Feuer zeigen, wenn die Schauspielgebärden der Naturschönheit und kulturgeschichtlichen Schönheit des unwillkürlichen Gebärden-

Digitized by Google

spiels in ihrem Tempo am nächsten stehen, so bilden die Operngebärden in ihrer künstlichen Verlangsamung und plastischen Stilisierung das entgegengesetzte Extrem zu den Tanzgebärden. Insbesondere das Gebärdenspiel der ernsten Oper verhält sich zu demjenigen des Balletts wie Erhabenheit und Würde zu Anmut und Grazie, während die Schauspielgebärde zwischen beiden die Mitte hält. Diese Verlangsamung und zeitliche Ausreckung der Gebärde durch eine dem musikalischen Tempo des Gesanges sich anpassende plastische Stilisierung wirkt offenbar der rhythmischen Wiederholung der Gebärde nach Art des Tanzes entgegen, und führt zur Verschleppung selbst solcher Handlungen, welche, wie ein Zweikampf zur Rhythmisierung der Gebärde geradezu einzuladen scheinen. Wenn z. B. ein Sänger dreimal ans Tor zu klopfen hat, um Einlaß zu begehren, so muß er zur Vermeidung rhythmischer Dissonanzen allerdings mit der Musik im Takte klopfen, er wird sich aber dabei so stellen, daß man seine Klopfbewegungen möglichst wenig sieht, damit er nicht durch Tanzgebärde gegen die plastische Stilisierung verstößt; ein Ballettänzer dagegen wird die Klopfbewegung möglichst sichtbar machen und übertreiben, um sie tänzerisch auszunutzen, während der Schauspieler die Klopfbewegungen zwar sichtbar, aber ohne Ostentation ausführen wird. In ähnlicher Weise kann man sich den Unterschied der drei Gebärdenarten an der Ausführung des nämlichen Zweikampfes zum Bewußtsein bringen, je nachdem das Sujet als Oper, Ballett oder Schauspiel bearbeitet ist.

Die plastische Stilisierung der Gebärde rückt die Gesanggebärdenmimik der realistischen Wahrheit noch ferner, als die musikalische Stilisierung des artikulierten Lauts durch Befestigung seiner Tonhöhe es ohnehin schon tut; in keiner mimischen Kunst zeigt deshalb das Streben nach realistischer Wahrheit einen solchen Grad von ästhetischer Verirrung als in der Operngesangskunst. Mit der plastischen Stilisierung der Gebärde in der Oper hängt es ferner zusammen, daß die Opernmimik leicht zu stereotyper und schablonenhafter Konventionalität erstarrt. Gerade weil der Gesang für die in der Oper darzustellenden Gefühlsarten ein viel wirksameres Ausdrucksmittel ist als die Sprachmimik, kann man in der Oper mit einer Minderleistung in mimischer Hinsicht Nachsicht haben, wenn nur der Sänger in bezug auf gesangliche Ausdrucksfähigkeit auf der Höhe seiner Aufgabe steht. Wenn im Ballett die Gebärde alles allein ist, im Schauspiel Gebärde und Sprachmimik im Gleichgewicht stehen, so tritt in der Oper die Gebärde hinter den Gesang zurück. Auch der Tänzer wird im formalschönen Tanz und dessen virtuoser Technik separatim ausgebildet, wie der Schauspieler im formalschönen und ausdrucksvollen Sprachvortrag und der Sänger im formalschönen und ausdrucksvollen Gesang; der Unterricht des angehenden Schauspielers im Gebärden- und Mienenspiel kann von einer anderen Person erteilt werden als der Unterricht im Sprachvortrag, ebenso wie der Gesangunterricht und die Spielunterweisung des angehenden Bühnensängers, es können aber auch ebenso Vortragsmeister und Spiellehrer oder Gesanglehrer und Spiellehrer in eine Person zusammenfallen. Ein denkender Schauspieler wird als Spiellehrer für angehende Sänger die Abschleifung der Gebärde nicht dem Ungeschick und der Schwerfälligkeit des Schülers

Digitized by Google

überlassen, sondern von vornherein auf plastische Stilisierung derselben hinwirken; noch besser befähigt wäre dazu vielleicht ein routinierter alter Bühnensänger, dem diese Stilisierung durch die Kunstübung seines ganzen Lebens in Fleisch und Blut übergegangen ist, während der Schauspieler seine Gewohnheiten erst durch Reflexion modifizieren muß.

Die Gesanggebärdenmimik ist noch unselbständiger an den musikalisch-poetischen Gehalt der Oper gebunden als die Schauspielkunst an den poetischen Gehalt des Dramas; denn sie ist nicht mehr wie die letztere der Improvisation fähig. In dem musikalisch-poetischen Gehalt der Oper findet sie eben so ein indirektes Fixierungsmittel wie die Schauspielkunst im poetischen Gehalt des Dramas; der Opernsänger hat sich ebenso in den Geist der Dichtung und speziell seiner Rolle zu versenken und aus diesem seine mimische Autosuggestion zu schöpfen wie der Schauspieler, außerdem aber muß er sich noch in den Geist der Musik vertiefen und die Intentionen des Komponisten bei jeder musikalischen Wendung erraten und wiedergeben. In dieser durch den Sinn der Musik gebotenen Hilfsanweisung muß er Ersatz finden für das Minus an Bestimmtheit, welches die Operndichtung im Vergleich zum Drama sowohl in der Zeichnung der Charaktere als auch in der Klarstellung des Motivationsprozesses zu zeigen pflegt; die Musik gleicht aber auch in der Tat durch ihr stimmungsvolles Kolorit vollständig das aus, was der einfacheren und breitgereckten Opernfabel an Schärfe der Zeichnung und perspektivischer Durchsichtigkeit der Handlung abgeht, und fügt über diesen Ausgleich noch einen Überschuß hinzu. Vorausgesetzt ist dabei, daß Dichter und Komponist wirklich einen Strang ziehen, d. h. mit ihren verschiedenen Ausdrucksmitteln an der Versinnlichung des nämlichen idealen Gehalts arbeiten, weil sonst der Sänger vor die schwierige Aufgabe gestellt wird, zwischen den auseinandergehenden Absichten beider zu vermitteln.

In der Behandlungsweise der ihr durch die Dichter und Komponisten gestellten Aufgaben, wird die Gesanggebärdenmimik notwendig in einer gewissen Wechselwirkung stehen mit der Schauspielkunst, so zwar, daß die Anregungen, welche sie in bezug auf die gebärdliche Seite ihrer Aufgabe von derselben empfängt, stärker sind als diejenigen, welche sie derselben erteilt. Der Sänger, der mit der Beherrschung des gesanglichen Gebiets schon so viel zu tun hat, wird im Durchschnitt stets dazu neigen, sich seine mimische Aufgabe durch Anlehnung an die Vorbilder zeitgenössischer Schauspieler zu erleichtern, die er nur opernmäßig abzudämpfen und plastisch zu stilisieren braucht; der Schauspieler dagegen könnte den dramatischen Sänger nur unter der Bedingung als Vorbild nehmen, daß er dessen plastische Stilisierung der Gebärde wieder rückgängig macht, womit der Wert des Vorbildes so ziemlich aufgehoben wird. Wenn die Schauspielkunst einer Zeit auf realistische Abwege gerät, so wird auch die Opernmimik davon nicht ganz unbeeinflußt bleiben, wenngleich sie so lange, als noch ein Rest künstlerischen Geschmacks in den Sängern und im Publikum lebendig bleibt, sich doch immer noch von der realistischen Wahrheit viel ferner halten wird als ihre Nachbarkunst. Die realistisch verkommene Schauspielkunst kann sich dann die idealistische Wahrheit der Opernkunst zum Muster neh-

Digitized by Google

men und als Anstoß zur Umkehr auf sich wirken lassen, wenn es offenbar geworden ist, daß sie sich auf einem Irrwege befindet.

In bezug auf die gesangliche Seite ihrer Aufgabe ist die Gesanggebärdenmimik sehr von den jeweiligen Schultraditionen der Gesangskunst abhängig, gegen deren Verirrungen sich aufzulehnen selbst für den begabtesten Sänger ein weit gefährlicheres Wagnis ist als den mimischen Verirrungen der Schauspielkunst Trotz zu bieten. Denn der durch falsche, z. B. zu dunkle oder durchweg zu starke Tonbildung verwöhnte und verdorbene Geschmack des Publikums verhält sich von vornherein ablehnend gegen die Zumutung, das Ohr an die idealistisch wahre Behandlung des Stimmorgans und die durch dieselbe zu erzielenden Wirkungen unbefangen hinzugeben; dagegen pflegt der geniale Schauspieler mit der idealistischen Wahrheit seiner Mimik das Publikum selbst dann noch zu packen, wenn es die gewohnten kraß realistischen Effekte vermißt, und er vermag wohl gar in dem besseren Teil dieses Publikums eine Ahnung davon zu erwecken, daß diese Art von Kunstleistung die künstlerisch höher stehende ist. Die Operngesangskunst sollte sich nach ihrer gesanglichen Seite mindestens in derselben Abhängigkeit von der Konzertgesangskunst befinden, wie sie sich nach ihrer gebärdlichen Seite von der Schauspielkunst befindet. Leider ist dies nicht der Fall; vielmehr droht gegenwärtig die Entartung des Operngesanges teils durch das Übergreifen der Opernsänger in den Konzertsaal, teils durch die Geschmacksverderbnis des Publikums in den Opernhäusern und dessen vorherrschendes Interesse an der Oper auch den Konzertgesang mit seinen Fehlern anzustecken. Es ist zu hoffen, daß die Konzertgesangskunst die ihr von dieser Seite her drohende Gefahr rechtzeitig erkennt und vornehm genug denkt, das Tafeltuch zwischen sich und dem verrohenden Operngesang mit fester Hand zu zerschneiden; nur so kann sie die Traditionen einer edleren Gesangskunst bis zu dem Zeitpunkt fortpflanzen, wo in dem Operngesang das Bedürfnis nach Umkehr und die Umschau nach einem künstlerischen Vorbilde erwachen wird.

B. Die Kunst des Phantasiescheins oder die Poesie*)

1. Die Vortragspoesie

Der Phantasieschein der Vortragspoesie wird vom Hörer produziert nach Maßgabe des gehörten Vortrages, und zwar nach Maßgabe des Sinnes der vorgetragenen Worte, nicht etwa nach Maßgabe ihres Klanges. Der Wortklang, der durch die Sprachgestaltung und den Vortrag erzeugt wird, gehört nicht der Poesie als Kunst des Phantasiescheins, sondern den Künsten des Wahrnehmungsscheins, speziell den bloß zeitlichen Künsten der

*) Vgl. hierzu Rudolf von Gottschall, „Poetik", 5. Aufl. (Breslau, Trewendt, 1882); ferner Carriere, „Die Poesie", 2. Aufl. (Leipzig, Brockhaus, 1884), worin Proben einer vergleichenden Literaturgeschichte für die verschiedenen Dichtungsarten gegeben sind; daneben für die sprachlichen Formen der Dichtung auch Kleinpaul, Poetik (Barmen, Langewiesche).

Digitized by Google

raumlosen Veränderung des Ohrenscheins an, nämlich den formalschönen Künsten der Sprachgestaltung und des Sprachvortrages und der Tonkunst der Sprachmimik. Diese Wahrnehmungskünste können und sollen durch ihre sinnlichen, bloß zeitlichen und raumlosen Ausdrucksmittel eine Wirkung erzielen, welche mit der poetischen Wirkung des Wortsinns in Harmonie steht und dieselbe durch stimmungsvolle Unterstützung verstärkt; sie werden dadurch gleichsam zum sinnlichen Material der Poesie und gewinnen wie alles Kunstmaterial einen rückwirkenden Einfluß auf die poetische Gestaltung, d. h. sie bedingen bestimmte poetische Stilarten. Trotzdem sind sie kein integrierender Bestandteil der Poesie als solchen, sondern ihre Wirkung tritt zu der poetischen Wirkung als etwas zweites hinzu. Die poetische Wirkung ermangelt einer merklichen Unterstützung, wenn sie ihr fehlen, sie kann aber auch ohne dieselben zustande kommen.

Eine schön und ausdrucksvoll vorgetragene Dichtung wird leichter den Weg zum Herzen des Hörers finden und eher eine ihrer Wirkung entgegenstehende unpoetische Stimmung überwinden; dieselbe Dichtung wird aber auch bei unschönem und ausdruckslosem Vortrag ihre poetische Wirkung entfalten, wenn sie nur poetisch genug ist. Eine formalschöne Diktion wird in derselben Weise der poetischen Wirkung zu Hilfe kommen wie ein klangvolles Organ und ein formalschöner Vortrag; aber die Sprachgestaltung kann auch dann poetisch ausdrucksvoll sein, wenn sie nicht im formalschönen Sinne als „schöne Sprache" anzieht, ja sogar die formale Schönheit der Sprache muß sehr oft der Charakteristik des Ausdrucks geopfert werden. Bei der Übersetzung einer Dichtung geht in der Regel nicht bloß die formale Schönheit der Sprache des Originals verloren, sondern auch der treffende poetische Ausdruck des Wortsinnes wird durch einen minder treffenden ersetzt; trotzdem bleibt die poetische Wirkung um so sicherer der Hauptsache nach erhalten, je großartiger und tiefer angelegt die Dichtung ist. Ähnlich wie Übersetzung wirkt die Wiedererzählung einer gehörten Dichtung, deren poetischer Phantasieschein zwar mit allen Einzelheiten vom Gedächtnis treu bewahrt worden ist, dessen Sprachgestaltung jedoch vergessen ist und durch eine neue improvisatorisch ersetzt werden muß. Je poetisch ergreifender die Handlung ist, desto sicherer wird sie ihrer Wirkung sein, auch dann, wenn der Wiedererzähler ein Stümper in der Kunst der Sprachgestaltung ist; sie wird in dem Maße an Wirkung verlieren als der sprachliche Ausdruck minder treffend ist, aber sie wird auch bei der relativ unkünstlerischen Wiedergabe eines ungebildeten und mit nur mäßiger Sprachfertigkeit begabten Menschen immer noch nicht aufhören, als Poesie empfunden zu werden.

Hieraus geht zur Genüge hervor, daß es nur der Wortsinn ist, von welchem die poetische Wirkung als solche abhängt, nicht die schöne Sprache und deren schöner Vortrag; wo die Wirkung durch die beiden letzteren verstärkt wird, haben wir es mit dem Hinzutreten einer außerpoetischen ästhetischen Wirkung zu der poetischen, also mit der zusammengesetzten Wirkung eines aus mehreren Künsten zusammengesetzten Kunstwerks zu tun. Wie die formalschöne Kunst des Sprachvortrags und die ausdrucksvolle Sprachmimik ihre Wirkungen entfalten kann, während ein poetischer Inhalt der Rede ganz fehlt oder doch auf ein Minimum zusammengeschrumpft ist, so

Digitized by Google

kann auch die Poesie ihre Wirkung entfalten, wenn jene anderen Künste ihr die Unterstützung versagen oder deren Beihilfe auf ein Minimum herabsinkt. Wie jenen anderen Künsten, so gebührt deshalb auch der Poesie eine gesonderte Behandlung und eine spezielle Untersuchung ihrer Leistungen in der Ästhetik. — Die Poesie als solche ist eine einfache Kunst, wenn sie auch meistens nur als die eine, allerdings vorherrschende Seite an einem zusammengesetzten Kunstwerk angetroffen wird. Dasjenige an dieser Zusammensetzung, was aus bloß zeitlichen Künsten der Veränderung des Ohrenscheins entspringt, gehört eben n i ch t der Poesie an, und es ist deshalb grundfalsch, die Poesie als eine Kunst des Gehörs zu definieren. Dasjenige an jener Zusammensetzung, was die spezifisch poetische Wirkung ausmacht, ist vielmehr lediglich durch den Sinn der gehörten Worte unabhängig von ihrem Klange bestimmt, und bleibt bei der Übersetzung der Dichtung trotz der völligen Veränderung des Wortklanges unberührt, sofern nur der Wortsinn derselbe bleibt. Die begriffliche Ablösung der Poesie als einer einfachen Kunst von den Künsten des Ohrenscheins ist darum weit entfernt, eine Ablösung der Poesie von der Sprache überhaupt zu sein; sie läßt den wesentlichen Zusammenhang zwischen Wortsinn und poetischem Schein unangetastet und schiebt nur den Klang der Worte und Wortverbindungen als etwas zur Poesie Hinzukommendes für deren isolierte Betrachtung beiseite.

Der Wortsinn gibt Vorstellungen, die nur in den Eigennamen singulär, in allen anderen Fällen mehr oder weniger allgemein sind, also teils Anschauung, teils Begriff, d. h. beides in einem sind. Ein einzelnes Wort ist für die Poesie um so brauchbarer und wirksamer, je mehr in seinem Sinn die Seite der Anschauung die Seite des Begriffs überwiegt. Alle Begriffsbezeichnungen sind aus Anschauungen hervorgegangen, je mehr man also auf die ursprüngliche, etymologische Bedeutung der Worte zurückgreift, desto brauchbarer macht man dieselben für poetische Verwendung. Jedes Wort schließt eine Menge von Einzelanschauungen in seine Bedeutung ein und erscheint deshalb um so abstrakter, je nackter es dasteht; sobald es dagegen in Verbindung mit anderen Worten eintritt, kehrt es von den vielen in ihm verschlossen liegenden Einzelanschauungen bestimmte Gruppen hervor, welche der Bedeutung der anderen Worte zugekehrt sind, und vermindert dadurch die Abstraktheit seiner Bedeutung im gegebenen Fall. Dies geschieht ebensowohl, wenn ein Hauptwort durch Eigenschaftswörter oder Appositionen näher bestimmt wird, wie wenn sich die Glieder eines Satzes gegenseitig einschränken; das Substantiv schränkt ebenso das Adjektiv, das Subjekt ebenso das Prädikat in der Ausdehnung seines Vorstellungskreises ein, wie umgekehrt. Die Kunst der dichterischen Sprachgestaltung besteht darin, Worte auszuwählen und dieselben in solche Verbindung miteinander zu setzen, daß die Anschaulichkeit des Wortsinns der Sätze und Satzverbindungen zu einem Maximum gesteigert wird. Alle sogenannten „poetischen Figuren" dienen diesem Zweck, was wohl nachgerade als allgemein anerkannt gelten darf, teils direkt durch Ersatz einer abstrakteren Vorstellung durch eine konkrete (z. B. im Tropus, Bild und Gleichnis), teils indirekt durch einschränkende Veranschaulichung der abstrakteren Vorstellung ver-

Digitized by Google

mittels Beifügung von konkreteren (z. B. im Vergleich), oder durch gegenseitige einschränkende Veranschaulichung (z. B. im ἐν διὰ δυοῖν, im Parallelismus der Glieder). Auch die Personifikation des Unpersönlichen, die Individualisierung des Individualitätslosen und die Beseelung und Verlebendigung des vermeintlich Seelenlosen und Leblosen gehört hierher, weil durch Personifikation, Individualisierung, Beseelung und Verlebendigung das bezeichnete Objekt der Anschauung nähergerückt, dem Verständnis des Menschen assimiliert und zugleich für seine ästhetische Auffassung auf eine höhere Konkretionsstufe der Schönheit gehoben wird. Die Wirkung ist hier psychologisch um so sicherer gestellt, als diese Tätigkeit mit dem Rückgang auf die anschauliche Urbedeutung der Worte zusammentrifft; denn die Menschen, welche die Sprache schufen, waren mit ihrer ganzen Anschauungsweise auch den untermenschlichen und unorganischen Naturobjekten gegenüber noch in einer unwillkürlich anthropomorphisierenden und anthropopathisierenden Auffassung befangen*).

Das Ergebnis des dichterischen Veranschaulichungsbestrebens ist nun das, daß der Hörer der so erzielten Wortzusammenstellungen dazu genötigt wird, nach Anleitung ihres anschaulichen Wortsinns einen Phantasieschein für sein Bewußtsein zu produzieren, der bei einem normal veranlagten und empfänglich gestimmten Menschen demjenigen Phantasieschein nahekommt, welchen der Dichter in Worten auszudrücken versucht hatte. Je lebhafter die Phantasie des Hörers ist, desto mehr wird sie unvermerkt aus den eigenen Ergänzungen hinzutun, z. B. das Interieur oder die Landschaft ausmalen, in welcher die Handlung spielt, oder die persönliche Erscheinung der handelnden Gestalten auch in solchen Einzelheiten, welche der Dichter unbestimmt läßt, zu individueller Bestimmtheit durchbilden. Alle solche Zutaten werden aber für die poetische Wirkung unwesentlich sein, wenn der Dichter auf der Höhe seiner Aufgabe steht, nicht als ob überhaupt die selbsttätige Durchbildung des angeregten Phantasiescheins zur individuellen Bestimmtheit gleichgültig wäre, sondern nur in dem Sinne, daß die vom Dichter unbestimmt gelassenen Ausführungen in ihrer näheren Beschaffenheit unwesentlich für die poetische Wirkung der Handlung sind, wofern sie nur den wesentlichen Zügen nicht widersprechen, sondern mit denselben dem Korrelationsgesetz gemäß harmonieren. In diesen unwesentlichen Dingen können also ganz verschiedene Ergänzungsweisen des poetischen Phantasiescheins gleich gut der poetischen Wirkung dienen, und es ist für die Beurteilung der Vollständigkeit des sprachlichen Ausdrucks gleichgültig, wenn sich durch nachträgliches Befragen herausstellt, daß der Phantasieschein verschiedener Hörer sowohl untereinander als auch vom Phantasieschein des Dichters merklich abweicht. Die Dichtung soll und darf den Phantasieschein nur so weit und nicht weiter durch sprachliche Anleitung bestimmen, als die Bestimmtheit seiner Züge für die Versinnlichung des idealen Gehalts wesentlich ist, und sie begeht den schwersten Fehler, wenn sie in unwesentlichen Zügen die freie Ergänzungstätigkeit der Hörerphantasie beschränkt und ihr keinen Tummelplatz übrigläßt. Hier gilt das Wort: le

*) Vgl. du Prel, Psychologie der Lyrik (Leipzig, Günther, 1880).

Digitized by Google

secret d'être ennuyeux c'est de tout dire; in der Poesie ist aber bekanntlich jedes Genre gut außer dem langweiligen.

In keinem Punkte offenbart der Realismus in der Dichtkunst auch dem unkundigen Auge deutlicher, daß er auf einem Irrwege ist, als durch seine unpoetische Beschränkung der Freiheit der Hörerphantasie in betreff der selbsttätigen Durchbildung des angeregten Phantasiescheins; weil das Wirklichkeitsvorbild keinen Unterschied zwischen wesentlichen und unwesentlichen Zügen kennt, und der Realismus ohne Widerspruch gegen sein Prinzip kein eigenes Unterscheidungsmerkmal für diese beiden an die Wirklichkeit heranbringen darf, so führt sein Streben nach realistischer Wahrheit ihn notwendig zu einem Streben nach allseitiger Exaktheit und Vollständigkeit in der Nachahmung, deren Wirkung eine geradezu unerträgliche Langweiligkeit seiner Schilderungen ist. Der konkrete Idealismus dagegen begnügt sich auch in der Dichtung mit der sprachlichen Darstellung der wesentlichen, d. h. für die Versinnlichung des idealen Gehalts unentbehrlichen und entscheidenden Züge, und setzt dadurch die Phantasie des Hörers in Tätigkeit, welche der Realismus unterbindet und lahmlegt; der Idealismus leitet unvermerkt dazu an, aus wenigem aber wesentlichem den poetischen Phantasieschein in einem Guß zu reproduzieren und so ein einheitliches Ganzes zu erreichen, während der Realismus die Hauptsachen unter der Fülle der gebotenen Nebensachen erstickt und der reproduktiven Phantasie einen solchen Wust von Einzelheiten bietet, daß sie über dem Versuch ihrer Wiederzusammensetzung erlahmt. Der nach einer idealistischen Dichtung reproduzierte Phantasieschein wird in den frei hinzugefügten Ergänzungen viel stärker von dem Urbild im Bewußtsein des Dichters abweichen, aber in dem, worauf es ankommt, ihm viel treuer gleichen; der nach einer realistischen Dichtung reproduzierte Phantasieschein wird in den Nebensachen mit demjenigen des Dichters übereinstimmen, aber in der Hauptsache seiner Absicht viel ferner bleiben.

Das Darstellungsmittel der Dichtkunst ist also wesentlich und ausschließlich der Phantasieschein, den der Hörer nach Maßgabe der gehörten Worte mehr oder weniger im Einklang mit den Intentionen des Dichters produziert, d. h. insoweit als er den Geist der Dichtung versteht, reproduziert; die Sprache dagegen ist nicht Darstellungsmittel, sondern nur Vehikel oder technisches Hilfsmittel für das Zustandekommen des Phantasiescheins. Erst dieser letztere ist, obwohl er sich zur Sprache der Dichtung wie Inhalt zur Form oder wie Ausgedrücktes zum Ausdruck verhält, diejenige konkrete sinnliche Erscheinungsform, welcher der implizite ideale Gehalt des Kunstwerks immanent ist; erst der Phantasieschein ist der ästhetische Schein der Poesie, und darum ist die Poesie die Kunst des Phantasiescheins im Gegensatz zu allen Künsten des Wahrnehmungsscheins. Andererseits ist nicht jeder Phantasieschein schon poetischer Schein, sondern nur der mit dem Wort in lebendige Wechselbeziehung gesetzte und sprachlich fixierte Phantasieschein ist poetischer Schein, während anderer, wortloser Phantasieschein noch zum Naturschönen oder kulturgeschichtlich Schönen auf subjektivem Gebiet gehört. Das Wort ist zwar nur Vehikel für das Zustandekommen des poetischen Phantasiescheins, aber es ist zugleich notwendiges unentbehrliches Vehikel, das

Digitized by Google

mit dem Schein verbunden bleibt und in ihm zum aufgehobenen Moment wird, nicht etwa eine Leiter, die fortgestoßen wird, nachdem sie ihre Schuldigkeit getan hat.

Der Phantasieschein *im allgemeinen* ist der in die Potenz der Phantasie erhobene Sinnenschein abgelöst von der Wahrnehmung; nicht bloß der Schein dieses oder jenes Sinnes, sondern der Sinnenschein in seiner Totalität, allerdings mit bedeutendem Übergewicht der oberen Sinne. Der *poetische* Phantasieschein ist das durch die Suggestion des dichterischen Worts ausgelöste Spiel der Einbildungskraft, das nicht zustande kommt, sobald das wache Bewußtsein aus theoretischen oder praktischen Interessen, oder auch bloß aus Eigensinn oder Vorurteil gegen die Poesie, sich weigert, seine unwillkürliche reflexhemmende Tätigkeit einzustellen und den Reflexen der Einbildungskraft freies Spiel zu lassen. Je lebhafter in einem Menschen die Einbildungskraft ist, desto mehr wird er der poetischen Suggestion zugänglich sein, desto mehr wird der von ihm reproduzierte Phantasieschein der sinnlichen Frische und Lebendigkeit des Wahrnehmungsscheins nahekommen, desto lebhafter wird die uneigentlich so genannte „poetische Illusion" sein, desto stärker wird bei sonst gleicher poetischer Empfänglichkeit und ästhetischer Verständnisfähigkeit die poetische Wirkung ausfallen.

Da der poetische Phantasieschein vorherrschend Phantasieproduktion des Sinnenscheins der beiden *oberen* Sinne ist, und die niederen Sinne auch in ihm nur eine gelegentliche und recht untergeordnete Rolle spielen, so müssen wir die Kunst des Phantasiescheins ihrem wesentlichen Bestande nach als eine höhere Synthese der Künste des Gesichts und Gehörs im Reiche der Phantasie auffassen, wie die volle und ganze Mimik eine solche Synthese im Reiche der Wahrnehmung ist. Die Poesie ist deshalb ebenso wie die Mimik eine raumzeitliche Kunst der Bewegung, also weder eine Kunst der zeitlosen Ruhe noch eine solche der raumlosen Veränderung. Der Phantasieschein ist niemals ohne Anschauung von Bildern, die dem Gesichtssinn entsprechen, also räumlicher Natur; er ist aber ebensowenig ruhend, sondern beständig wechselnd, schon darum, weil die Phantasie unfähig ist, ein Bild dauernd festzuhalten. Die Ermüdung steigt sehr rasch zu großer Höhe an, wenn der Dichter versucht, den Hörer bei einem und demselben ruhenden Bilde dauernd festzuhalten; die Phantasie des Hörers schweift unwillkürlich doch immer ab und kann nur mit steigendem Zwange zu demselben Vorstellungsbild wieder zurückgeführt werden. Deshalb tut der Dichter wohl daran, sich der Natur der Phantasie zu fügen und ihrem Bedürfnis nach beständigem Wechsel der Anschauungen Rechnung zu tragen, indem er entweder auf die Zumutung einer Reproduktion ruhender Bilder ganz verzichtet und nur bewegten Augenschein schildert, oder doch wenigstens den anschauenden Blick in Bewegung setzt und die wesentlichen Teile und Einzelheiten des ruhenden Gesamtbildes der Reihe nach durchwandern läßt. Schon Lessing hat darauf aufmerksam gemacht, wie viel der Dichter gewinnt, wenn er imstande ist, die bloß subjektive Bewegung des durchwandernden Blicks in eine objektive Bewegung des Gegenstandes umzuwandeln, weil dann die Bewegung durch die Natur der Sache gegeben und nicht mehr künstlich gesucht erscheint; es ist bei den Künsten der Ruhe ebenso

Digitized by Google

gewaltsam, dem ruhenden Bilde eine Bewegung aufzuzwängen (z. B. als Wandelbild oder plastische Drehscheibengruppe), wie es bei den Künsten der Bewegung gezwungen herauskommt, den Fluß der Bewegung in der gegenständlichen Welt zu hemmen (also z. B. die Mimik zum lebenden Bilde erstarren oder die Poesie in Schilderungen versumpfen zu lassen).

Mit dem bewegten Phantasieschein der Gesichtsbilder vereinigt sich in der Poesie wie in der Schauspielkunst der Phantasieschein der Gehörsempfindungen, sei es, daß die Laute der unorganischen Natur oder die Stimmen der Tiere oder das Tosen erregter Volksmassen und der Lärm der Schlachten nach Anleitung der sprachlichen Beschreibungen von der Phantasie reproduziert werden, sei es, daß die gehörten oder gelesenen Reden, welche der Dichter seinen Gestalten in den Mund legt, auch vom Hörer oder Leser phantasiemäßig auf diese subjektiv reproduzierten Dichtungsgestalten bezogen und mit ihren Gesichtsbildern verschmolzen werden. Selbst wenn die Figur des Sprechenden unbestimmt bleibt oder mit dem ästhetischen Schein-Ich des Dichters zusammenfällt, findet doch diese Projektion der direkten Rede in die Phantasiegestalt statt, und dieselbe bleibt auch dann gültig, wenn die vom Dichter mitgeteilte direkte Rede der Dichtungsfigur gar nicht in den Mund, sondern nur in das Bewußtsein gelegt wird, d. h. von derselben nicht laut gesprochen, sondern still für sich gedacht werden soll. Dieser Fall zeigt schon zur Genüge, daß der laute Ohrenschein des Dichtungsvortrages nicht als solcher mit dem Phantasieschein der Dichtungsgestalten verschmolzen wird, sondern daß er nur ein Mittel zur Auslösung des Phantasiescheins der gesprochenen Rede ist. Nur Phantasieschein von Gehörsempfindungen kann mit Phantasieschein von Gesichtsanschauungen zur Einheit verschmelzen, wie nur der Wahrnehmungsschein von Gehörsempfindungen mit dem Wahrnehmungsschein von Gesichtsanschauungen zur Einheit verschmelzen kann; der Ohrenschein des Poesievortrages muß also erst durch Ablösung von der sinnlichen Realität der Wahrnehmungen in die Potenz des Phantasiescheins erhoben werden, oder es muß von seiner Wirklichkeit als Ohrenschein abstrahiert werden, bevor er in den poetischen Schein, der reiner Phantasieschein ist, eingehen, und mit dessen Figurenbildern zur Einheit verwachsen kann. Tut er dies aber, dann dient der Phantasieschein der von diesen Figuren gesprochenen Reden als wirksamstes Ausdrucksmittel ihres seelischen Gehalts und als intimste Offenbarung ihrer Gefühle, Stimmungen und Gemütsbewegungen.

Wenn die bildenden Künste aus dem Fluß der Bewegungen einen einzelnen *Moment herausreißen* und fixieren und es dem Beschauer überlassen, aus dessen Gegenwart die *Vergangenheit* und *Zukunft der Handlung zu erraten*, wenn die Tonkünste zwar die Gefühle nach ihrer gefühlsmäßigen Bestimmtheit, aber *ohne vorstellungsmäßige Bestimmtheit* und demgemäß *ohne Klarlegung ihres Motivationsprozesses* darstellen, wenn endlich die *mimischen* Künste zwar den Fluß der Handlung und den Verlauf der Gefühle vorführen, aber *in Ermangelung des Wortsinns* ohne Erschließung des tieferen geistigen Verständnisses für den Motivationsprozeß, so vereinigt die Poesie in ihrem Phantasieschein

Digitized by Google

die Darstellungsmittel aller dieser drei Arten von Wahrnehmungskünsten und fügt ihnen die Ausdrucksmittel für die geistige, gedankliche Seite des Motivationsprozesses, d. h. den Einblick in die innere Werkstatt der Gefühle und Handlungen hinzu. Sie ist nicht wie die bildenden Künste an die Einheit des Orts und der Zeit gebunden, ja nicht einmal in dem Maße wie die mimischen Künste, sondern schaltet mit dem freien Fluge der allgegenwärtigen Phantasie über beide. Sie wetteifert mit den bildenden Künsten an plastischer Formenklarheit und an Sattigkeit und Leuchtkraft des Kolorits, mit den Tonkünsten an Innigkeit, Tiefe und Wärme der Gefühlsdarstellung, und mit der Mimik an gegenseitiger Durchdringung von plastisch-malerischer Anschaulichkeit mit Gefühlsinnigkeit. Wenn es ihr auch nicht gelingt, dem indirekt hervorgerufenen Phantasieschein jenes Maß von Bestimmtheit und Allgemeingültigkeit für alle Hörer zu geben, wie die Wahrnehmungskünste sie in dem direkt hervorgerufenen Wahrnehmungsschein besitzen, so setzt sie dafür die Phantasie des Hörers sowohl nach seiten der Anschauung als nach seiten des Gefühls oder der Empfindung doch desto mächtiger in eigne Tätigkeit und ersetzt durch vorstellungsmäßige Bestimmtheit der Motive bei weitem dasjenige, was ihr an sinnlicher Bestimmtheit der äußeren Erscheinung fehlt.

Die Poesie ist demnach einerseits die universellste Kunst, wenngleich sie ihre Universalität durch einen relativen Mangel an sinnlicher Bestimmtheit im Vergleich zu den Wahrnehmungskünsten bezahlen muß; sie ist andererseits die geistigste Kunst unbeschadet der sinnlichen Phänomenalität ihres aus der Phantasie geborenen ästhetischen Scheins. Sie ist darum noch lange nicht „die Universalkunst", weil ihr Zurückstehen an sinnlicher Bestimmtheit die Wahrnehmungskünste keineswegs zu etwas Überflüssigem neben ihr macht, sondern sie als unentbehrliche Ergänzung ihrer selbst ruhig fortbestehen läßt. Sie ist auch als die spezifisch geistige Kunst mehr als irgendeine andere der Gefahr ausgesetzt, die Grenzen der sinnlichen Scheinhaftigkeit, und damit die Grenzen der Kunst überhaupt zu überschreiten; solange sie sich aber dieser Versuchung entzieht, ist sie zweifellos die höchste der Künste, d. h. diejenige, die von allen einfachen Künsten die Aufgabe der Kunst in der relativ universellsten und erschöpfendsten Weise löst. —

Als raumzeitliche Kunst des bewegten Phantasieseheins, welche die Phantasiebilder sowohl der Gesichtsanschauung als auch der Gehörsempfindung umspannt, wird die Poesie immer eine Einheit beider Seiten zeigen und damit den einseitigen Künsten der zeitlosen Ruhe und raumlosen Veränderung ebenso prinzipiell entgegengesetzt sein, wie sie es in anderer Hinsicht als Kunst des Phantasiescheins allen Wahrnehmungskünsten ist. Dennoch hindert dies nicht, daß zwischen verschiedenen Arten der Poesie ein analoges Verhältnis bestehen kann, wie zwischen den Wahrnehmungskünsten untereinander, nämlich insofern ein Übergewicht der objektiven Anschauung, oder ein Übergewicht der subjektiven Empfindung und des Gefühls, oder ein Gleichgewicht beider stattfindet. Diese Unterschiede haften nämlich auch den bildenden, tonischen und mimischen Künsten an, deren jede ebenfalls objektive Anschauung und subjektive Empfindung und Gefühl in sich vereint. Auch die zeitlosen Künste des ruhenden Augenscheins

Digitized by Google

sind mehr oder weniger mit sinnlicher Empfindung (z. B. dem Kolorit) getränkt und müssen Gefühle vermitteln, um überhaupt Künste heißen zu können; auch die Tonkunst objektiviert ihre künstlerisch geformten Empfindungskomplexe bis zu dem Grade, daß sie dem Hörer als objektive Mächte und ästhetische Individualitäten gegenübertreten, in welche er seine ästhetischen Scheingefühle samt seinem genießenden Ich hinausprojiziert. Deshalb handelt es sich in bezug auf den Gegensatz von Anschauung und Empfindung auch bei den Wahrnehmungskünsten ebenso wie bei den Arten der Poesie nur um einen Gewichtsunterschied beider Seiten, um ein Übergewicht einer Seite oder ein Gleichgewicht beider; nur ist in den Wahrnehmungskünsten das Übergewicht der objektiven Anschauung an den ruhenden Augenschein, das Übergewicht der subjektiven Empfindung an die Veränderungen des Ohrenscheins gebunden, während in der Poesie das erstere auch wieder nur mit einem Übergewicht der Gesichtsanschauungen, das letztere mit einem Übergewicht der Gehörsempfindungen im Phantasieschein Hand in Hand geht.

Beides ist sowohl in den Wahrnehmungskünsten wie in der Poesie nur die Regel, welche durch die Ausnahmen nicht umgestoßen wird. Wie in der Stimmungslandschaft eine an sich unbedeutende und objektiv uninteressante Anschauung zum Mittel wird, das Spiel der Empfindungen in Bewegung zu setzen und die Subjektivität des Gefühls in lange nachzitternde Erregung zu bringen, wie in einer ernsten, strengen und doch um Ausdruck unbekümmerten Musik von wesentlich formaler Schönheit das Interesse an der Objektivität der Kunstform die Dürftigkeit des Gefühlsgehalts ersetzen muß, so können auch die bunten koloristischen Schilderungen eines bilderreichen romantischen Epos in gänzlicher Ermangelung eingeführter Reden höchst stimmungsvoll wirken und die kunstvollen lyrischen Redeergüsse des Dichters bloß nach ihrem objektiven Anschauungsgehalt interessieren. Solchen Ausnahmefällen liegt aber allemal entweder die Überspannung einer Kunstgattung über ihre normalen Grenzen hinaus oder ein weites Zurückbleiben einer Kunstgattung hinter ihrer normalen Leistungsfähigkeit zugrunde. Eine Landschaft soll auch als objektive Anschauung interessieren und des Ansehens wert sein, ganz abgesehen von den Stimmungen, die sie ausdrückt; ein auf der Höhe seiner Kunst stehendes Musikstück soll dagegen über seine formale Schönheit hinaus eine inhaltliche Schönheit besitzen, durch welche die formale weit übertroffen wird. In den Arten der Poesie, wo die Grenzen nicht so scharf sind wie bei den Wahrnehmungskünsten, deutet ein solcher Ausnahmefall gewöhnlich auf ein Verlassen der reinen Art, auf eine Grenzüberschreitung nach seiten einer Mischgattung hin. Ein romantisches Epos, dem es vor allem auf Gefühlserregung und ein wechselndes Spiel von Empfindungen und Stimmungen ankommt, benutzt eigentlich nur noch das Gewand des Epos zum Bekleiden eines Liederzyklus von Situationslyrik oder etwa exotischer Landschaftslyrik; ein lyrisches Gedicht aber, bei welchem nur die Form und die objektiven Schilderungen interessieren, hat seinen ästhetischen Daseinszweck in der Hauptsache verfehlt.

Sehen wir nun von solchen Ausnahmen ab, so können wir sagen, daß

Digitized by Google

die Arten der Poesie, die Epik, Lyrik und Dramatik, in einem analogen Verhältnis zueinander stehen wie die bildenden, tonischen und mimischen Künste unter den Wahrnehmungskünsten, oder mit anderen Worten, daß in der Reihe der Wahrnehmungskünste die bildende Kunst eine Stellung zu den übrigen einnimmt, welche derjenigen der Epik zu den übrigen Arten der Poesie entspricht, usw. Nach dem Vorangeschickten wird man diese Parallelisierung nicht mehr dahin mißverstehen können, als sollte durch dieselbe einerseits der Gegensatz von Künsten des Wahrnehmungsscheins und Phantasiescheins und andererseits der Gegensatz von Künsten der Ruhe und Bewegung (bildende Kunst und Epik), oder von Künsten der raumlosen Veränderung und räumlichen Bewegung (Tonkunst und Lyrik) ignoriert werden; vielmehr bildet der Fortbestand dieser Gegensätze den Boden, auf welchem erst jene Analogien und Parallelen sich entwickeln. Es ist damit jeder Gefahr vorgebeugt, aus denselben etwa eine Grenzverwischung zwischen bildender Kunst und Epik usw. herleiten zu wollen; dagegen ist damit allerdings der innere ästhetische Grund aufgezeigt, weshalb die einzelnen Wahrnehmungskünste, wenn sie sich einmal mit der Poesie zu einem zusammengesetzten Kunstwerk vereinigen, immer diejenige Dichtungsart bevorzugen, welche ihnen nach ihrer Stellung zu den übrigen entspricht.

So ist es bekannt, daß die volle und ganze Mimik fast ausschließlich die dramatische Dichtungsart bevorzugt, daß die Tonkunst sich dagegen mit Vorliebe an die Lyrik hält und auch da, wo sie epische oder dramatische Dichtungen zur Komposition nimmt, doch möglichst solche von lyrischer Stimmung wählt und das eigentlich Epische und Dramatische nur notgedrungen mit in den Kauf nimmt, um die lyrischen Stellen zu erlangen und auf diesen sich ausbreitend verweilen zu können. Ja sogar die bildende Kunst, wenn sie trotz der prinzipiellen Unvereinbarkeit einer Kunst der Ruhe mit einer Kunst der Bewegung eine solche Vereinigung mit der Poesie versucht, hält sich fast ausschließlich an die Epik, wie wir in den „Moritaten" der Jahrmärkte und den Holzschnittbilderbogen sehen.

Die „Rezitation" der epischen Dichtung entspricht in dem dadurch dargebotenen objektiven Anschauungsgehalt an Schilderungen und Handlungsberichten in demselben Sinne der Objektivität der dabei aufgezeigten Bildwerke, wie das „Vorsingen" des lyrischen Gedichts der gefühlsmäßigen Subjektivität der musikalischen Komposition und das „Vorspielen" des Dramas dem mimischen Gleichgewicht von Objektivität und Subjektivität, von Anschauung und Gefühl entspricht. Beim Vortrag des Epos flüchtet der Vortragende ebenso hinter die Objektivität der Dichtung, wie es (wenigstens bei der plastischen Epik) der Dichter getan hat, und läßt die Sache für sich selber reden, die er möglichst anspruchslos übermittelt; beim Vortrag des lyrischen Liedes wandelt das Sprechen sich unwillkürlich in Singen um, und der Sänger strömt in seinem Gesange dieselben Gefühle aus, die den Dichter zu seiner Dichtung begeisterten; beim Vortrag des Dramas erweitert sich unwillkürlich der Vortrag zum Spiel, die Sprachmimik zur vollen und ganzen Mimik. Wie das Epos nicht dazu ist, um gelesen, sondern um rezitiert und gehört zu werden, so ist das Lied eigentlich und streng genommen nicht dazu da,

Digitized by Google

um gelesen oder rezitiert, sondern um gesungen zu werden und das Drama nicht dazu, um gelesen, rezitiert oder gesungen, sondern um gespielt oder aufgeführt zu werden. Unter sonst gleichen Umständen ist das Drama um so besser, je spielbarer, das Lied, je sangbarer, das Epos, je sagbarer oder rezitierbarer es ist, d. h. je flüssiger seine Worte dem Vortragenden vom Munde gleiten und je „süffiger" sie dem Hörer ins Ohr rinnen.

Hierin bekundet sich ebenso deutlich die Tendenz der verschiedenen Dichtungsarten zur Vereinigung mit den entsprechenden Künsten der Wahrnehmung, soweit sie mit der Poesie prinzipiell vereinbar sind, wie sich vorher die Hinneigung der verschiedenen Wahrnehmungskünste zu den entsprechenden Dichtungsarten herausgestellt hatte. Man kann aus der Tatsache dieser wechselseitigen Hinneigung den Rückschluß ziehen, daß die Korrespondenz, welche in ihr zutage tritt, eine in der Natur der Künste sachlich begründete ist, daß also der von mir aufgestellte Parallelismus der Wahrnehmungskünste mit den Dichtungsarten nichts weniger als eine willkürlich am grünen Tische ausgeheckte und ausgetüftelte Konstruktion a priori ist.

a) Die Epik

Wenn die Epik unter den Dichtungsarten die analoge Stellung einnimmt wie die bildende Kunst unter den Wahrnehmungskünsten, so läßt sich von vornherein erwarten, daß es eine Unterart der Epik geben wird, welche mehr der Plastik, und eine andere, welche mehr der Malerei entspricht. Die erstere wird ihre Blüte in einer Epoche haben müssen, in welcher die malerische Weltanschauung noch nicht entwickelt ist, sondern entweder die plastische Weltanschauung in unbestrittener Alleinherrschaft steht, oder aber selbst die plastische Weltanschauung noch nach ihrer klaren und bestimmten Entfaltung ringt. Die zweite Unterart der Epik dagegen wird periodengemäß sein, in welchen die malerische Weltanschauung die plastische entweder ganz verdrängt oder doch beiseite geschoben hat. Wie die Plastik sich früher als die Malerei entwickelt, so wird auch die plastische Epik früher zur Entfaltung gelangen als die malerische. Wie die plastische Weltanschauung ihren Höhepunkt und ihre reinste Ausprägung in der hellenischen Klassizität erreicht hat, so werden wir auch den Höhepunkt und die reinste Ausprägung der plastischen Epik eben dort suchen müssen; wie die malerische Weltanschauung auf dem Boden der Romantik ihre bisher höchsten Triumphe gefeiert hat, so werden wir dasselbe von der malerischen Epik erwarten dürfen. So kommt es, daß der Gegensatz von klassischem und romantischem Epos die schärfste Ausprägung des Gegensatzes von plastischer und malerischer Epik darstellt und in der Regel an Stelle des letzteren angeführt wird, ohne doch dessen Wesen deutlich zu machen und zu erschöpfen.

α) Die plastische Epik oder die rein epische Epik

Die plastische Epik wird meist als der eigentliche Repräsentant der Epik und die malerische nur als eine Abart derselben behandelt; dies mag soweit berechtigt sein, daß die plastische Epik als die am weitesten von der Lyrik

Digitized by Google

und Dramatik entfernte Unterart der Poesie am meisten charakteristisch für den Unterschied der Epik von den übrigen Dichtungsarten ist, ähnlich wie die Plastik am meisten charakteristisch für den Unterschied der bildenden Kunst von den übrigen Wahrnehmungskünsten ist. Die plastische Epik zeigt ebenso im Gebiete der Phantasiekunst den Gipfel anschaulicher Objektivität und subjektivitätsloser Kühle, wie die Plastik im Gebiete der Wahrnehmungskünste, während die malerische Epik schon weit mehr lyrische und zum Teil sogar schon dramatische Bestandteile in sich verarbeitet, ähnlich wie die Malerei.

Die plastische Epik ist zwar immer noch Kunst der Bewegung, aber sie steht dem ruhenden Formenschein so nahe, als dies bei der Poesie überhaupt möglich ist; d. h. die vorhandene Bewegung in der Handlung schreitet möglichst ruhig und spannungslos fort, so daß man mehr den ruhigeren Fluß der Begebenheiten als die Anspannung der ihn bewirkenden Triebkräfte vor sich sieht. Die plastische Epik gleicht dem reinen Formenschein der Epik weiterhin auch darin, daß sie auf die subjektiven Gefühlswirkungen eines stimmungsvollen Kolorits und Helldunkels verzichtet, sondern alles durch seine reine objektive Form wirken läßt und alles in gleichmäßig klare und ruhige Beleuchtung rückt. Sie gleicht ihr endlich, was das wichtigste ist, auch darin, daß sie sich wesentlich noch auf der Konkretionsstufe des gattungsmäßig Schönen bewegt, d. h. daß sie das differenzierte Gattungsideal zwar auf seinem Übergange aber vor erfolgtem Umschlag in das konkret-individuelle Ideal versinnlicht.

Um die Begebenheiten ohne sichtbare Spannung der wirkenden Triebkräfte abfließen zu lassen, hält sie sich mehr an breite Volksmassen als an hervorstechende einzelne, und läßt die Ereignisse mehr durch Götterratschluß und Schicksalsfügung als durch Menschenwillen lenken. Um gleichmäßig klare Beleuchtung zu erzielen und jede gefühlsmäßige Koloritwirkung auszuschließen, braucht sie einfache, leicht übersehbare Kulturzustände und muß sie die Örtlichkeit der Handlung als etwas Bekanntes voraussetzen, mit deren Schilderung sie sich nicht näher einzulassen nötig hat. Um auf der Stufe des differenzierten Gattungsideals stehenzubleiben, muß sie die aus der Masse hervortretenden Helden und Einzelfiguren wesentlich als Typen, als singuläre Repräsentanten bestimmter Richtungen des Volksgeistes behandeln, und bedarf auch hierfür einfacher Kulturzustände, bei denen die individuelle Persönlichkeit noch nicht entwickelt, sondern durch die Volksseele gebunden ist. Aus allen diesen Gründen ist das sogenannte Heroenzeitalter das günstigte für die Sujets der plastischen Epik; denn in ihm fehlt es noch ganz an jener individuellen Eigentümlichkeit der Motivationsprozesse und an jener verwickelten Mannigfaltigkeit der äußeren Lebensbedingungen, welche die Dichtung einerseits zur psychologischen Vertiefung und andererseits zur koloristischen Ausmalung drängen. Es ist *der Übergang der Völkerkindheit zur Jünglingszeit*, in welchem das Gattungsmäßige jenen Grad von Differenzierung erlangt, der es zur poetischen Verwendung brauchbar macht, ohne doch zur vollen konkreten Individualität hindurchzudringen und damit die Grenzen der plastischen Epik zu überschreiten.

Digitized by Google

In dieser Beschränktheit ihres Stoffgebiets und in dem Stehenbleiben auf der Schwelle des konkret individuellen Ideals liegt aber zugleich der ästhetische Mangel der plastischen Epik ebenso wie der Plastik; durch diesen Mangel wird sie nicht bloß zeitlich, sondern auch begrifflich an den Anfang der Dichtung wie die Plastik an den Anfang der freien Kunst überhaupt gestellt. Es heißt die Maßstäbe der ästhetischen Würdigung verschieben, wenn man in dieser Beschränkung nicht einen Mangel, sondern den höchsten Gipfel der Kunst erblickt, und alle auf das Heroenzeitalter folgenden Zeitalter für weniger geeignete Stoffgebiete der Dichtkunst erklärt, bloß weil sie für die Beschränktheit der plastischen Epik weniger geeignet sind*). Man kann sich immerhin für die Völkerkindheit und ihre klassischen Darstellungen ästhetisch begeistern, wie man aus dem Reichtum des Mannesalters sich gelegentlich in die Armut der Kindheit zurücksehnt, wenn man nur dessen eingedenk bleibt, daß es sich dabei um eine Kontrastwirkung handelt, die noch dazu teilweise auf historischen Fiktionen und poetischen Illusionen ruht. Man wird auch wohltun, die Dichter in einer Zeit, die zum falschen Realismus hin gravitiert, immer wieder auf die Muster der plastischen Epik hinzuweisen, damit sie an ihnen lernen, daß trotz oder vielmehr gerade wegen ihrer naiven Anschaulichkeit und subjektivitätslosen Objektivität die plastische Epik ebenso unter allen Dichtungsarten dem Streben nach realistischer Wahrheit am weitesten entrückt ist, wie die Plastik unter den Wahrnehmungskünsten, und daß nichts irreleitender sein kann, als die subjektivitätslose, kühle, rein anschauliche Objektivität der Epik für „realistisch" auszugeben, während sie vielmehr noch nicht einmal konkret-idealistisch ist, sondern sogar bis zu einem gewissen Grade wie die Plastik im abstrakten Idealismus der typischen Gattungsmäßigkeit steckengeblieben ist.

Während die moderne Plastik in den zu typischen Idealgestalten verklärten Heroen der Geschichte geeignete Sujets findet, kann man nicht das gleiche von der plastischen Epik sagen. Die Plastik isoliert den Helden aus seiner Umgebung, stellt ihn als Einzelgestalt oder höchstens als Figur in einer Gruppe vor den Beschauer, um ganz durch sich selbst, durch die Wucht, den Adel oder den Zauber seiner Persönlichkeit und der mit ihrer assoziierten Ideen zu wirken; die Epik dagegen muß ihn auf dem Untergrunde einer breiten Masse als einen dieser wesentlich gleichartigen, wenn auch aus ihr hervorragenden Hauptvertreter zeigen und ihn im Wandel der Begebenheiten vorführen. Im modernen Leben sind aber die Massen schon zu individuell gegliedert und zu mannigfaltig in sich differenziert, um durch einzelne wenige Typen repräsentiert werden zu können, und die Helden sind selbst zu eigenartig durchgebildete Persönlichkeiten, um als Vertreter einer tief unter ihr stehenden Masse gelten zu können. Im modernen Leben sind ferner die Verhältnisse zu verwickelt, um mit den Ausdrucksmitteln der plastischen Epik bewältigt werden zu können, und die Helden sind zu selbstbewußte Täter ihrer Taten, um noch als passive Träger des epischen Flusses der Begebenheit dienen zu können. So wird der moderne Dichter, der sich der plastischen Epik zuwenden will, genötigt, in die Heroenzeitalter mit

*) Vgl. oben S. 157—158, speziell die Anmerkung auf S. 158.

Digitized by Google

ihren minder ausgeprägten Individuen und einfacheren Verhältnissen zurückzugreifen. Aber uns erscheinen die Verhältnisse, Sitten und Gewohnheiten dieser Heroenzeitalter nicht mehr als so selbstverständlich und vertraut, wie sie dem Dichter erscheinen konnten und mußten, der einem eben erst aus diesem Kindheitsalter herausgetretenen Volke angehörte; wir tragen von der eigenen Vorzeit keine unmittelbaren Erinnerungen mehr in der Seele, sondern schöpfen sie, ebenso wie die Kunde von der Kindheit anderer Völker nur aus Berichten zweiter Hand. Der moderne Dichter kann daher wählen, in welches Volkes Vorzeit er sein Epos verlegen will; das moderne Publikum aber verlangt mit Recht, daß die getroffene Wahl durch entsprechende Färbung illustriert werde. Damit kommt aber sofort das malerische Kolorit in die Epik, welches in die plastische Epik nicht gehört. Der moderne Dichter steht vor der Alternative, entweder auf Kolorit in der Schilderung entlegener Kulturzustände zu verzichten und damit einer naturgemäßen Forderung seines Publikums die Berücksichtigung zu versagen, oder die malerische Epik an Stelle der plastischen zu setzen. Im ersteren Falle stellt er sich auf den Boden künstlicher unwahrer Voraussetzungen, d. h. er nimmt eine Vertrautheit seines Publikums mit den kindlichen Kulturzuständen des von ihm geschilderten Volkes an, die dieses Publikum tatsächlich nicht besitzt; der Erfolg ist dann, daß dabei wie bei der meisten Plastik bloß akademische Studien nach klassischen Mustern herauskommen, aber keine lebendigen Kunstwerke. Im anderen Falle verläßt er den Boden der plastischen Epik, indem er das Heroenzeitalter des bestimmten von ihm geschilderten Volkes mit einem möglichst satten kulturgeschichtlichen Kolorit versieht und in das Helldunkel einer halb unbekannten, sagenhaften Vorzeit taucht; damit rückt er seine Dichtung in die Beleuchtung, in welcher das moderne Publikum solche Stoffe wirklich erblickt, in die romantische.

Einen Ausweg zu ihrer Selbstbehauptung hat die plastische Epik gesucht, indem sie von den Höhen der jeweiligen Menschheit in deren Niederungen hinabstieg, d. h. in zeitgenössische Gesellschaftsschichten von einfacheren Lebensgewohnheiten und geringerer Ausprägung der Individualcharaktere. Der Kothurnschritt des gewaltigen epischen Schicksals wird hier zu den kleinen, wo nicht gar kleinlichen Konflikten der Dorfgeschichte abgedämpft, die sich selbst nicht mehr für würdig hält, episch vorgetragen zu werden, d. h. auf metrische Form verzichtet. Dem städtischen gebildeten Publikum ist aber sogar das eigene Landvolk so wenig bekannt, daß der Dichter die Vertrautheit mit dessen typischen Charaktereigenschaften, Sitten und Verhältnissen nicht voraussetzen darf. Läßt er sich auf eine Schilderung derselben näher ein, so gerät er auch hierbei schon wieder aus der plastischen in die malerische Epik; verzichtet er aber auf dieselbe, so kommt er über ein ganz abstrakt Gattungsmäßiges nicht hinaus, das bei dem Mangel gewaltiger Ereignisse und großer Konflikte nur noch durch einen sanften idyllischen Zug ansprechen kann, ohne doch tiefer zu ergreifen (Voß' Luise). Der günstigste Fall ist noch der, daß einfache Gestalten in einfachen Verhältnissen in ihrem engen Kreise große geschichtliche Ereignisse widerspiegeln, wodurch das Idyll ein stärkeres episches Interesse gewinnt (Hermann und Dorothea); es wird aber dabei doch immer bloß ein Mittelding von plastischer

Digitized by Google

und malerischer Epik herauskommen, selbst wenn der Dichter mit hervorragender plastischer Gestaltungskraft ausgestattet ist. Die Poesie gestattet eben alle Abstufungen in den Übergängen zwischen ihren verschiedenen Arten und Unterarten, weil dieselben mit gleichartigem ästhetischen Schein operieren, während bei den entsprechenden Wahrnehmungskünsten solche Übergänge durch die Verschiedenartigkeit des ästhetischen Scheins ausgeschlossen sind. Aber selbst in solchem günstigsten Falle wird das genrebildlich gefärbte Spezimen einer in kleinbürgerlichen oder ackerbürgerlichen Kreisen spielenden plastischen Epik doch schon nicht mehr den Namen „Epos" beanspruchen können, sondern als „Novelle in Versen" zu bezeichnen sein; d. h. es fällt aus der eigentlichen Epik oder Vortragspoesie bereits heraus und in die Lesepoesie hinein. Solche Erscheinungen sind demnach eigentlich schon bei der Besprechung der Lesepoesie zu erörtern, und es kam hier nur darauf an, zu zeigen, daß auch die plastische Epik ihre Ausläufer in die Lesepoesie hinübersendet.

β) Die malerische Epik oder die lyrische Epik

Die malerische Epik ist nicht etwa eine Abart oder ein Verfallsprodukt der plastischen Epik, sondern eine mindestens gleichberechtigte Unterart der Epik neben der plastischen. Sie erweist sich schon darin als echte Epik, daß sie wesentlich auf dem Boden des gattungsmäßig Schönen verharrt. Sie benutzt zwar den Reichtum und die Pracht des Kolorits zur dichterischen Bewältigung verwickelterer Lebensverhältnisse und wechselnder Umgebungen, aber sie büßt dafür an plastischer Bestimmtheit der Gestalten und ihrer Situationen ein und schreitet keineswegs zu schärferer Individualisierung in der Zeichnung der Figuren fort, weil das malerische Helldunkel die Deutlichkeit der Umrisse vermindert. Die geeignetsten Stoffgebiete findet die malerische Epik teils in der heroischen Vorzeit und dem ritterlichen Mittelalter der verschiedensten Völker, teils in den farbenreichen überirdischen Vorstellungswelten des religiösen Glaubens, teils in dem Zusammentreffen von Kulturvölkern mit Naturvölkern, wobei das Kolorit der exotischen Landschaftsbilder besonders günstig für dichterische Verwertung ist. Die abstrakte Gattungsmäßigkeit der von der malerischen Epik dargestellten Ideale erreichte da ihren Gipfel, wo an Stelle der natürlichen Ideale konventionelle treten, wie dies in der romantischen Epik des Rittertums der Fall ist. Je mehr dieser Prozeß der konventionellen Steigerung der heroischen Idealität fortschreitet, desto mehr nähert sich das romantische Ideal der Karikatur, desto näher wird dem Dichter die Selbstironisierung dieser konventionellen Ideale gelegt. Diese Wendung tritt bereits in Ariosts Orlando furioso deutlich hervor, wenngleich der Dichter hier noch den Leser darüber im unklaren zu lassen wünscht, ob er an seine Idealtypen glaubt oder nicht, und vielleicht selbst noch zwischen Gläubigkeit und Spott schwankt.

Hiermit tritt ein neues Element in die Epik ein, das Humoristische. Die plastische Epik gibt sowohl dem Rührenden wie dem Tragischen und sogar bis zu einem gewissen Grade dem Komischen Raum (Batrachomyomachia), aber für das Humoristische hat die plastische Objektivität schlech-

Digitized by Google

terdings keinen Platz. Mit dem malerischen Helldunkel und dem schillernden Schimmer des Kolorits ist dagegen ein so mächtiges Ausdrucksmittel der Subjektivität in die Epik eingeführt, daß auch dem Humoristischen die Bahn geöffnet ist. Während in der plastischen Epik der Dichter hinter dem Gedicht verschwindet und höchstens in Anrufungen der Muse seine Existenz verrät, steht es ihm bei dem malerischen Epos frei, vor die Kulissen zu treten, so oft er es für angezeigt hält, um den poetischen Phantasieschein in eine noch charakteristischere subjektive Beleuchtung zu rücken, insbesondere um die komischen Lichter des Witzes auf denselben zu werfen und ihn in das schillernde Farbenspiel des Humors zu tauchen. In dieser Zugänglichkeit für das Humoristische als die höchste Modifikation des Schönen zeigt sich ein deutliches Merkmal, daß die malerische Epik hinter der plastischen nicht nur nicht an ästhetischem Werte zurücksteht, sondern ihr in wichtigen Punkten überlegen ist. Das Hervortreten des Dichters ist aber auch in der malerischen Epik keineswegs notwendig, und man würde ganz fehlgehen, wenn man aus dem bloßen Mangel desselben schließen wollte, daß man es im gegebenen Falle mit einem plastischen Epos zu tun habe. Im Gegenteil kann sowohl das rührende wie das tragische Epos auch bei malerischer Behandlung das persönliche Hervordrängen des Dichters inopportun erscheinen lassen, und selbst das objektiv Komische würde durch dasselbe unnütz gestört werden. Aber je mehr sich die Epik von der plastischen Behandlung entfernt, je entschiedener sie malerische Epik wird, desto mehr wird sie dazu drängen, das Rührende, Tragische und Komische humoristisch zu färben und in eine höhere ästhetische Sphäre zu rücken; je mehr aber das Epos zum humoristischen Epos wird, desto unvermeidlicher wird es für den Dichter, seine Subjektivität auch als Subjektivität hervortreten zu lassen, desto schwerer und undankbarer wird es für ihn, den Schein der Objektivität, die doch durch seine Subjektivität bestimmt ist, zu wahren.

In diesem Hervortreten des Dichters mit seinen Reflexionen liegt nun allerdings eine große Gefahr, nicht nur die der allzu häufigen und allzu langen Unterbrechung des epischen Flusses der Erzählung, sondern auch die des Herausfallens aus dem Gebiete der Kunst durch Verselbständigung der Reflexion. Die Reflexionen des Dichters dürfen nur Bespiegelungen des poetischen Scheins mit Lichtern, Schatten und Farben sein, aber niemals zu abstrakten begrifflichen Gedankenverbindungen werden, welche aus der Sphäre des ästhetischen Scheins heraustreten. Wo die Epik zum bloßen Faden wird, an welchem der Dichter seine humoristischen Reflexionen aufreiht, ist die Epik nur noch Rahmen oder Vorwand, und die Dichtung gehört, wenn überhaupt noch dem Bereiche der Vortragspoesie, doch demjenigen der kontemplativen Lyrik an. Oft genug aber, und sogar in den meisten Fällen verzichten solche humoristischen Epen ihrer Natur nach auf Vortrag und gehören als Lesepen der Lesepoesie an. In diesem Falle ist es nicht sowohl der epische Rahmen, der zum Festhalten der metrischen Form drängt, als vielmehr die eingeflochtene humoristische kontemplative Lyrik; wo das lyrische Element in den Hintergrund tritt, legt das humoristische Epos gar leicht auch das metrische Gewand ab und schlägt in den humoristischen Roman um (Orlando furioso und Don Quixote). Der-

Digitized by Google

selbe Umschlag im Roman tritt auch bei dem ernsten romantischen Epos ein, teils wenn die dichterische Kraft eines Zeitalters erlahmt und die Reproduktionen der Nachahmer auf das Niveau bloßer Unterhaltungslektüre herabsinken (Zauber-, Ritter- und Räuberroman), teils wenn an Stelle der Sujets aus sagenhafter Vorzeit solche aus gereiften, geistdurchleuchteten Zeitaltern treten. Dann wandelt der epische Lauf der durch Götterwillen, Schicksal oder Zaubermacht und Wunderkräfte geleiteten Begebenheiten sich in dramatische Selbsttätigkeit selbstbewußter Persönlichkeiten um, und verlangt demgemäß auch in der Erzählung eine Dichtungsweise, welche nicht vor und jenseits, sondern hinter und diesseits der dramatischen steht.

Wenn die plastische Epik lyrische Elemente nur keimartig in sich birgt, so treten solche in der malerischen Epik breit und mächtig hervor. Wenn in der plastischen Epik allein die Anschauungslyrik als flüchtig vorüberziehende Episode Raum findet, so entfaltet in der malerischen Epik die Lyrik in allen ihren Unterarten als Anschauungslyrik, Stimmungs- oder Gefühlslyrik und kontemplative Lyrik. Die Anschauungslyrik entsteht schon dadurch, daß der epische Fluß der Begebenheiten nicht mehr mit plastischer Kühle, sondern mit malerischer Wärme behandelt wird, und daß durch genauere Ausführung der kleinen, aber physiognomisch und psychologisch wichtigen Züge des Verhaltens das Innenleben der Helden wenigstens in ihren passiven Gefühlsreaktionen auf die ihnen widerfahrenden Schicksale dem Hörer näher gerückt und besser aufgeschlossen wird. Die kontemplative Lyrik findet namentlich als humoristische Reflexion des Dichters in der malerischen Epik ihren Platz. Die Stimmungs- und Gefühlslyrik ist erstens schon durch die Hereinziehung des landschaftlichen Hintergrundes, durch die Symbolik des Wetters und der Naturereignisse in ihre Rechte eingesetzt; zweitens kann sie aber auch in eingeschobenen lyrischen Ergüssen des Dichters über die erzählten Begebenheiten zutage treten, und drittens können solche vom Dichter den Figuren der Dichtung in den Mund gelegt werden, insoweit dies ihren Charakteren nicht widerspricht, vielmehr lyrische Reflexionen in monologischer oder dialogischer Form denselben gemäß sind (z. B. Childe Harolds „farewell"). Mit alledem wird es offenbar, daß die malerische Epik bereits einen Übergang zwischen der plastischen Epik und der Lyrik darstellt, in ähnlichem Sinne wie die Malerei als Übergang zwischen Plastik und Musik bezeichnet worden ist; der Unterschied ist nur, daß unter den Dichtungsarten der Übergang ein wirklich fließender wegen der Gleichartigkeit ihres ästhetischen Scheins ist, während bei den Wahrnehmungskünsten mit ihrem heterogenen ästhetischen Schein nur im uneigentlichen Sinne des Vorhandenseins nachweisbarer Analogien von Übergang die Rede sein kann. Wenn die Lyrik durch ihre innerliche Vertiefung in der Reihe der Dichtungsarten eine prinzipiell höhere, obzwar mit der entgegengesetzten Einseitigkeit behaftete Stufe einnimmt als die Epik, so muß diejenige Unterart der Epik, welche lyrische Elemente in sich aufgenommen hat und lyrisch gefärbt ist, prinzipiell höher stehen als die rein epische Epik; oder der Übergang von der Epik zur Lyrik muß höher stehen als diejenige Epik, der solch' ein Übergang noch fern liegt.

Man könnte nur vermuten, daß es neben der rein epischen und lyri-

Digitized by Google

schen Unterart der Epik noch eine dritte dramatische gebe, welche ebenso einen direkten Übergang zwischen Epik und Dramatik anbahnt wie die lyrische Epik zwischen Epik und Lyrik. Ein solcher direkter Übergang von der Epik zur Dramatik existiert aber nicht. Die Lyrik kann den Verlauf der epischen Begebenheiten durchranken, ohne ihn mit sich selbst in Widerspruch zu setzen, aber die dramatische Selbstbestimmung und eigene Schicksalsschmiedung bildet zur Epik einen Gegensatz, der innerhalb des Rahmens der Epik nicht auszugleichen ist, sondern denselben sprengt. Wo das Individuum sich auf sich selbst besinnt und sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, da weichen die Götter zurück, und je heller das Licht des Geistes den irdischen Schauplatz erleuchtet, desto mehr verkriechen sich Zauberspuk und Wundertaten in ohnmächtige Schlupfwinkel des Aberglaubens. Auch wo die tragische Katastrophe im Epos hereinbricht, hat sie einen ganz anderen Charakter als im Drama, und die scheinbare Ähnlichkeit beider hinsichtlich der erschütternden und erhebenden Tragik kann doch ihren Gegensatz nur für den ersten Blick verschleiern, wenngleich der teilweise undramatische und in Wahrheit episch-lyrische Charakter der antiken Dramen (z. B. des Ödipus) in der Verwechselung bestärken kann. Jeder Versuch, die Tragik einer epischen Katastrophe (z. B. der Nibelungen Not) dramatisch zu verwerten, scheitert an der Natur dieser Gegensätze, und stellt dieselbe dadurch in helleres Licht. Wohl aber findet ein *indirekter* Übergang der Epik zur Dramatik statt, und zwar in doppelter Richtung, nämlich erstens innerhalb der Vortragspoesie durch die drei Unterarten der Lyrik hindurch und zweitens außerhalb dieses Gebietes, indem die Epik in Lesepoesie umschlägt. Die Novelle und der Roman brauchen nicht überwiegend dramatisch zu sein, sie können es aber sein, und jedenfalls haben sie die dramatische Handlungsführung in irgendwelchem Maße in sich aufgenommen und mit der epischen Form der Erzählung der Begebenheiten verschmolzen. Wenn der dramatisch komponierte Roman sich ziemlich scharf und ohne vermittelnde Bindeglieder von dem koloristisch verschwommenen romantischen Epos abscheidet, so ist dagegen die dramatisch komponierte Novelle durch die Novelle in Versen und das malerische Lesepos ziemlich stetig mit dem malerischen Vortragsepos verknüpft.

b) Die Lyrik

α) Die epische Lyrik

Episch ist die Lyrik insofern zu nennen, als sie zwar das Gefühl als unentbehrlichen Ursprung im Dichter liegen hat und das Gefühl im Hörer erweckt, aber selbst das Gefühl hinter der Anschauung zu verbergen scheint. Die epische Lyrik ist also Anschauungslyrik, bei welcher die Anschauung im Vordergrund steht und allein da zu sein scheint, während das Gefühl als immanentes in ihr verborgen ruht; sie ist der objektive Pol der Lyrik, indem sie in ganz naiver Weise eine reine Objektivität zu bieten scheint, die aber die Subjektivität des Gefühls versteckt in sich trägt und dieselbe durch ihre ästhetische Wirkung im Hörer ausscheidet. Episch nenne ich diese Lyrik, weil sie durch die anschauliche Objektivität ihres poetischen Scheins der

Digitized by Google

Epik am nächsten steht, weil sie mit der Art, wie die Lyrik keimartig schon in der plastischen Epik enthalten ist, übereinstimmt, und weil sie diejenige Unterart der Lyrik ist, welche sich auch in einem Zeitalter mit vorwiegend plastischer Weltanschauung zuerst aus der Epik ausscheidet. Die Subjektivität des Dichters und seine Reflexionen treten hier noch nicht vor den Gegenstand hervor, sondern bleiben wie bei der plastischen Epik hinter den Kulissen, um an unsichtbaren Fäden die Wandelungen des anschaulichen poetischen Scheins zu lenken. Auch die poetischen Figuren reflektieren in der objektiven, epischen Lyrik noch nicht über ihren Gefühlszustand, sondern sie verraten denselben nur in unwillkürlicher Weise durch das, was sie in der gegebenen Situation tun oder nicht tun, oder höchstens durch unwillkürliche, oder seltener willkürliche symbolische Handlungen. Auch der Dichter benutzt häufig die dem Menschen verständliche Symbolik des Naturlebens, um dasjenige anzudeuten und ahnen zu lassen, was er nicht aussprechen will; er hütet sich aber wohl dabei, den Schein zu erwecken, als ob er das Wetter, oder den Lauf der Dinge so einrichtete, daß sie zu Symbolen der Stimmungen und Gefühle tauglich werden, sondern tut so, als ob er nur berichtete, was sich wirklich durch unbeabsichtetes Zusammentreffen ereignet hat. Er scheint bloßer Zuschauer und Berichterstatter zu sein, auch da, wo er eigene Erlebnisse wiedergibt; natürlicher ist es ihm auf dieser Stufe, die Seelenerlebnisse anderer Personen, nicht die eigenen, zum Gegenstande zu nehmen, also zu berichten, was er mit angesehen hat oder doch mit angesehen haben könnte, oder was in fernen Gesichtsepochen an Seelenerlebnissen vorgekommen ist. Sobald er dagegen Bilder und Gleichnisse aus Natur und Geschichte nur herbeiholt, um die Stimmungen und Gemütsbewegungen seiner Dichtungsgestalten zu illustrieren, tritt er schon aus der epischen oder objektiven Lyrik in die subjektive hinüber. Die epische objektive Lyrik findet man als selbständige Dichtung fast nur im naiven Volkslied und den im Volksliedton gehaltenen Kunstliedern, daneben auch in solchen Balladen, welche nicht dramatisch, sondern episch komponiert sind und doch ihren Schwerpunkt in der immanenten Lyrik der Begebenheit und der durch dieselbe herbeigeführten Situation haben, also lyrische Episoden oder lyrische Höhepunkte in echten Epen sein könnten. Keineswegs gehören übrigens alle Volkslieder zur epischen Lyrik, denn es gibt auch sentimentale Volkslieder neben den naiven, und selbst von den naiven lassen viele die Anschauung zurück und das Gefühl unverhüllt hervortreten.

β) Die rein lyrische Lyrik

In der rein lyrischen, subjektiven Lyrik des Gefühls und der Stimmung liegt der Mittelpunkt der Lyrik überhaupt, die reinste Ausprägung derselben, die ihrem Wesen am treuesten ist und weder nach der epischen noch nach der dramatischen Seite hin abweicht. Diese Gefühlslyrik läßt sich in drei Hauptgruppen zusammenfassen je nach der Beschaffenheit der Motive, durch welche die Gefühle erregt sind. Die erste Gruppe umfaßt die anscheinend motivlosen Gefühle, d. h. solche, bei denen ihr Träger sich ihres Zusammenhanges mit ihren Ursachen (sei es äußeren, sei es inneren) nicht

Digitized by Google

bewußt ist, und wohl gar unrichtige Zusammenhänge für die richtigen hält. Dies ist die eigentliche Stimmungslyrik, welche sich teils auf die Darstellung der vorhandenen Stimmung beschränkt, teils dieselbe in unwillkürlichem Objektivierungsdrange auf Erregungsursachen bezieht und in dieselben hinausprojiziert, welche entweder gar nicht oder doch nur ganz unzulängliche Ursache derselben sind. Insoweit die Stimmung auf unrichtige Ursachen bezogen wird, kann die Beziehung doch eine symbolische Bedeutung für die Versinnlichung der Stimmung haben (z. B. Witterungszustände und Naturleben); hier mischt sich also die Stimmungslyrik mit der vorhergehenden Unterart der Anschauungslyrik, sofern deren Anschauungen symbolisierend für den menschlichen Gemütszustand sind. Soweit aber bei diesem Objektivierungsstreben schon Motive herbeigezogen werden, welche mitwirkende Bedingung oder Teilursache der Stimmung, wenn auch nicht vollständige Ursachen derselben sind, geht diese Gruppe schon in die nächste über, welche als Situationslyrik zu bezeichnen ist.

Alle Situationen, in die der Mensch kommen kann, alle bestimmten persönlichen Zustände, Verhältnisse, Beziehungen, Erlebnisse, Schicksale und Glückswechsel sind zwar Ursachen von Gefühlserregungen, aber niemals schlechthin vollständige Ursachen, sondern mehr oder weniger Teilursachen, Bedingungen, Anlässe oder Gelegenheiten, welche durch innere Dispositionen oder durch unbeachtet bleibende allgemeinere Vorbedingungen ergänzt werden müssen; jede noch so richtige Beziehung eines Gefühls auf seine Ursache setzt immer den Teil für das Ganze und nennt den hervorstechendsten Anlaß an Stelle einer vollständigen Aufzählung aller die ganze Ursache zusammensetzenden Bedingungen. Diese zweite Gruppe der Situationslyrik umfaßt die Hauptmasse der Lyrik; ob ein Leopardi über seine Krankheit und sein Unverstandensein von seiten der Umgebung, oder ein Rückert über den Tod seines Kindes, ob ein Bauerbursch über die Untreue seiner Geliebten, oder ein Mädchen über das gezwungene Fernsein ihres Burschen klagt, ob eine Mutter Genesung für ihr krankes Kind, oder ein Sünder Erlösung von seinen Sünden erfleht, ob ein Landmann die glückliche Bergung der Ernte, oder ein Patriot den Sieg seines Volkes bejubelt, — das alles fällt unter Situationslyrik. Vorausgesetzt ist dabei aber immer, daß nicht bloß die Situationen geschildert werden und es dem Hörer überlassen bleibt, sich von demselben durch ästhetische Scheingefühle affizieren zu lassen, sondern daß auch die Gefühle, welche durch die Situationen erregt werden, selbst zum sinnlichen Ausdruck gelangen und daß die Anführung der Situationen nur zu ihrer Erklärung, Verdeutlichung und schärferen Bestimmung dient. Nur im letzteren Falle haben wir es mit Situationslyrik im Sinne der Gefühlslyrik zu tun, während im ersteren Falle nur eine epische Anschauungslyrik vorläge. Es ist nicht zu bestreiten, daß die Bezeichnung „Situationslyrik" das Mißverständnis erwecken kann, als ob es sich um Darstellung der Situation als Hauptsache handle; es müßte also genauer Situationsgefühlslyrik heißen, was aber zu schwerfällig klingt.

Die Situationslyrik geht zunächst auf die Stimmung als einzelne oder auf die Gefühlserregung in ihrer durch den Einzelfall gegebenen Besonder-

Digitized by Google

heit, die als solche eine zufällige ist. Wie Freude und Leid, Wonne und Wehmut, Fröhlichkeit und Trübsinn, Lustigkeit und Schwermut, Hoffnung und Furcht, Zuversicht und Sorge, Vertrauen und Ängstlichkeit, frischer Wagemut und Bedrücktheit, Seelenfrieden und Sturm der Leidenschaften je nach den zufälligen Situationen miteinander abwechseln, so zeigt auch die Situationslyrik eine bunte Folge von Dichtungen, die diesem Wechsel der Gefühle entsprechen. Aus allem Wechsel der zufälligen Situationen heben sich aber gewisse Anlässe zur Gefühlserregung durch häufige und stetige Wiederkehr hervor, und ihnen müssen gewisse Grundstimmungen in der Seele entsprechen. Sobald diese Tatsache zum Bewußtsein gelangt, erhebt sich das Gefühl des Dichters über die Zufälligkeit der augenblicklichen Situation und steigt zu den Gefühlen empor, die durch das Wesentliche, Dauernde, immer Wiederkehrende im Leben und in der Welt bedingt sind. Es ist klar, daß er damit zu einem idealen Gehalt von mehr mikrokosmischem Charakter fortschreitet, also auch bei gleich adäquater Versinnlichung desselben Dichtungen von höherem ästhetischem Wert zutage fördern muß. Hiermit ist schon ausgesprochen, daß die dritte Gruppe, zu welcher dieses Herausheben des Wesentlichen und Gesetzmäßigen aus dem zufälligen Wechsel der Situationen führt, den obersten Platz in der Gefühlslyrik beanspruchen darf, vorausgesetzt, daß sie es an adäquater Versinnlichung ihres mikrokosmisch überlegenen idealen Gehalts nicht fehlen läßt.

Diese dritte Gruppe der Gefühlslyrik ist am besten als kontemplative Lyrik zu bezeichnen, weil sie aus der sinnigen Kontemplation des Lebens und Weltlaufs entspringt. Die Kontemplation ist unentbehrlich, um das Wesentliche, Gesetzmäßige, Allgemeine und Notwendige aus dem Zufälligen, das Stetige und Dauernde aus dem Wandelbaren und Flüchtigen, endlich das Ewige aus dem Zeitlichen herauszuheben; aber die Kontemplation muß intuitiv bleiben und darf nicht abstrakt begriffliche Gedankenreflexion werden, wenn sie nicht aus dem Bereiche der Kunst herausfallen soll. Deshalb ist die Bezeichnung „Gedankenlyrik" oder „Reflexionslyrik" zu beanstanden, weil Gedanken und Reflexion niemals selbst zum idealen Gehalt eines poetischen Kunstwerks werden können, sondern höchstens einen Durchgangspunkt für den Dichter abgeben können, durch welchen derselbe zu einer ideell vertieften Anschauung fortschreitet. Aber selbst als bloßer Durchgangspunkt ist die gedankliche Reflexion für den Dichter gefährlich, weil gar leicht ein Rest von abstrakter Begrifflichkeit an der Kontemplation hängen bleibt, welche den poetischen Eindruck verdirbt.

Der echte, geborene Dichter denkt gar nicht mit Gedanken, sondern mit fortschreitenden Anschauungen, denen der ideale Gehalt immanent ist, welcher bei anderen Menschen in Gedanken einen Ausdruck sucht. Der echte Dichter findet auch als kontemplativer Lyriker die sinnliche Einkleidung immer gleichzeitig mit dem idealen Gehalt und ergreift den letzteren nur in und mit der ersteren; er ist deshalb auch außerstande, über den gedanklichen Inhalt seiner kontemplativen Lyrik zuverlässige Rechenschaft zu geben, sondern ist bei der theoretisch reflektierenden Auslegung seiner Dichtung denselben Irrtümern unterworfen wie ein Dritter. Natürlich ist damit nicht gesagt, daß er nebenbei als Mensch nicht auch reflektierend denken könne,

Digitized by Google

aber er wird nicht in die Versuchung kommen, diese seine Gedanken in Verse zu setzen, wie der Dilettant es so oft tut, und er wird auf der anderen Seite nicht nur kein Bedürfnis danach spüren, sondern geradezu Scheu davor hegen, über den Inhalt seiner kontemplativen Lyrik gedanklich zu reflektieren. Es ist ferner durchaus nicht behauptet, daß der Dichter philosophisch ungebildet bleiben müsse oder durch Vertiefung in philosophische Spekulationen Gefahr liefe; im Gegenteil wird die Beschäftigung mit Philosophie um so befruchtender auf den Dichter im allgemeinen und auf den kontemplativen Lyriker im besonderen wirken, je weniger reflektierend, je spekulativer und mystischer die betreffende Philosophie ist. Nur daran ist festzuhalten, daß der Dichter niemals philosophische Gedanken als solche in Verse zu setzen versuchen darf, sondern daß er dieselben nur als eine innere Bereicherung seines Geistes schätzen und pflegen darf, von deren stiller, unbewußt befruchtender Kraft er heimliche Förderung erhoffen darf; als dichterische Anschauung muß der ideale Gehalt, der mit den philosophischen Gedanken in die unbewußten Tiefen seines Geistes hinabgesenkt ist, neugeboren aus denselben aufsteigen, ohne daß das Bewußtsein seines Ursprungs an ihm haften geblieben wäre.

Die kontemplative Lyrik muß ferner immer noch Gefühlslyrik bleiben; d. h. sie hat das Wesentliche und Gesetzmäßige im Leben und Weltlauf aus dessen Zufälligkeiten nur nach Maßgabe seiner Erregungsfähigkeit für die Grundstimmungen und Urgefühle der Seele herauszuheben. Sie hat als Lyrik nicht um seiner eigenen Wahrheit willen dem idealen Gehalt sinnlich anschauliche Gestalt zu verleihen, sondern um seinen wesentlichen und gesetzmäßigen Zusammenhang mit diesen Grundstimmungen und Urgefühlen offenbar zu machen. Nicht die Idee des *Lebens* und der *Welt* will die Lyrik offenbaren, sondern die Idee des *Gemüts*, und nur um deren Tiefen zu enthüllen, muß sie zeigen, wie das Gemüt auf die tiefsten Ideen des Lebens und der Welt reagiert. Die kontemplative Lyrik ist die subjektivste von allen Arten der Lyrik, nicht in dem Sinne, daß sie die Besonderheiten einer individuellen Subjektivität darstellte, sondern in dem Sinne, daß sie die tiefsten Tiefen der Subjektivität in ihrer wesentlichen Allgemeingültigkeit aufdeckt; sie ist in diesem Sinne um so subjektiver, je objektiver sie zu sein scheint, d. h. je mehr sie das innerste Wesen des Lebens und Weltlaufs bloßzulegen scheint. Auch in dieser Hinsicht kann der Ausdruck „Gedankenlyrik" irreleiten, weil er zu dem Gefühlsmäßigen und zu der Subjektivität aller Lyrik einen Gegensatz zu bezeichnen scheint, anstatt dessen höchste Potenz.

Die Subjektivität der kontemplativen Lyrik ist zunächst noch eine anthropologisch beschränkte, indem sie einerseits die Kleinheit und Ohnmacht des Menschen im Vergleich zur Welt, die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit alles Irdischen mit seiner relativen Größe und Herrlichkeit, die Scheinhaftigkeit der zeitlichen Erscheinungswelt, die Unentrinnbarkeit der Übel und des Todes, die Vereinsamung des Individualbewußtseins in sich selbst trotz aller mittelbaren Verbindungsfäden mit den Freunden und der Welt betrachtet, und andererseits den Trost der Vergänglichkeit auch der Leiden, die lindernde und tröstende Macht des Mitgefühls, der Liebe und Treue,

Digitized by Google

die passive Widerstandskraft der demütigen Resignation, die Versöhnung und ideale Erlösung durch die Hingebung an Gott und das Vertrauen in seine Weltregierung ins Auge faßt. Aber in dem Hinblick auf die unbedingte Allgemeinheit des Übels, welches auch die Grenzen der Erde und des materiellen Universums überschreitet, und auf die Scheinhaftigkeit der Welt im Vergleich zu dem ewigen Wesen liegt doch schon ein Hinausgreifen des Gefühls über die bloß anthropologische Sphäre, und dieses Hinausgreifen findet seinen gefühlsmäßigen Ausdruck in der Erweiterung des Selbstgefühls zum Allgefühl und in der Hinausversetzung des Weltschmerzes in das Urwesen, d. h. in seiner Erhebung und Vertiefung zum Gottesschmerz.

Man mag über die theoretische Berechtigung zu solchem Hinausschweifen denken, wie man will, so wird man doch dem Dichter die poetische Berechtigung zu demselben kaum abstreiten wollen. Der Lyriker will eben konstatieren, wie das Wesentliche des Lebens- und Weltlaufs das denselben betrachtende Gemüt, und zwar nicht bloß das menschliche Gemüt, sondern das Gemüt an sich, das absolute Gemüt ergreifen muß, also auch das Gemüt Gottes, wenn derselbe ein solches besitzt; er will den Makrokosmus im poetischen mikrokosmischen Bilde widerspiegeln, nicht um ihn kennen und begreifen zu lernen, sondern um an der Reaktion des Gemüts auf dieses Bild einerseits die Tiefen des Gemüts zu offenbaren und andererseits den Gefühlswert des Makrokosmus ästhetisch festzustellen. In diesem Bestreben ringt die kontemplative Lyrik in ihrer Weise nach dem höchsten Gipfel der Kunst und findet dabei Gelegenheit, das Rührende, Komische, Tragische und Humoristische in seiner höchsten Vertiefung wenigstens anklingen zu lassen, als Ersatz dafür, daß dessen breitere selbständige Durchführung ihr schon aus äußeren Gründen versagt ist. Je weiter sich die kontemplative Lyrik von der Situationslyrik entfernt, je mehr sich der Situationsschmerz durch den Lebensschmerz und Weltschmerz hindurch zum Gottesschmerz vertieft und das Selbstgefühl sich zum selbstlosen, hingebungswilligen Allgefühl erweitert, desto mikrokosmischer und ästhetisch wertvoller wird sie, desto mehr läuft sie aber auch Gefahr, die adäquate Versinnlichung des idealen Gehalts zu verfehlen und aus der Poesie herauszufallen.

In bezug auf den Gefühlswert der Welt gestaltet die kontemplative Lyrik sich zur axiologischen (optimistischen und pessimistischen) Lyrik, in bezug auf die Erweiterung des Selbstgefühls zum Allgefühl zur monistischen oder pantheistischen Lyrik; beide Seiten treffen zusammen in der mystischen Lyrik. Die mystische Lyrik tritt teils unter Betonung der Gefühlsreaktionen des religiösen Bewußtseins als religiöse Lyrik auf und lehnt sich dann meistens enger oder entfernter an den Vorstellungskreis einer positiven Religion an, teils nimmt sie von solchen Anlehnungen Abstand und wird dann wegen ihrer Freiheit von bestimmten Religionssystemen als philosophische Lyrik bezeichnet. Die erstere verharrt gewöhnlich auf dem anthropologischen Standpunkt, indem das Verhältnis des Menschen zu Gott die Grundlage ihrer Betrachtungen bildet, die letztere allein ist fähig, diesen Gegensatz selbst als einen relativen zu behandeln und durch seine Überwindung den anthropologischen Standpunkt selbst zu überwinden.

Digitized by Google

Aus dem Vorstehenden dürfte zur Genüge hervorgehen, daß die kontemplative Lyrik, wenn sie das ist, was sie sein soll, weder außerhalb der Kunst noch auf der Grenze des Überganges zwischen Kunst und Wissenschaft steht. Sie hat mit der unfreien Kunst einer versifizierten Didaktik gar nichts zu tun, sondern ist echte Lyrik von potenzierter Subjektivität, welche sich nicht an den Verstand, sondern an das Gefühl wendet, und innerhalb der Gefühlslyrik auch aus rein ästhetischem Gesichtspunkt die höchste Stelle einnimmt*). Nur das dichterische Unvermögen läßt sie aus kontemplativer Lyrik zu abstrakt reflexionsmäßiger Gedankenlyrik herabsinken, als welche sie dann allerdings von derjenigen Didaktik, welche mehr durch das Herz, die Gesinnung und das Gewissen hindurch an den Verstand appelliert, kaum noch zu unterscheiden ist. Durch dichterisches Unvermögen fällt aber jede Unterart der Poesie aus den Grenzen der Kunst heraus, nicht bloß die kontemplative Lyrik. Die adäquate Versinnlichung eines idealen Gehalts durch anschaulichen poetischen Schein wird um so schwieriger und gelingt um so seltener vollkommen, je erhabener und übersinnlicher die zu veranschaulichende Idee ist; diese Wahrheit gilt ebenfalls gleichmäßig für alle Künste und alle Unterarten der Poesie; es ist kein Wunder, wenn ein um so höheres künstlerisches Vermögen erfordert wird, je höher der ästhetische Wert des Kunstwerks im Falle des Gelingens ist. Wenn also die kontemplative Lyrik im Falle des Gelingens den Gipfel der Gefühlslyrik einnimmt, so versteht es sich von selbst, daß sie auch den höchsten Grad von künstlerischem Vermögen zu ihrem Gelingen erfordert, und daß die Gefahr des Mißlingens und des Herausfallens aus der Kunst bei ihr größer ist als bei der Stimmungs- und Situationslyrik.

In der Regel ist es eine Anschauung, welche dem kontemplativen Lyriker als Konzeption vor die Seele getreten ist; um aber aus dieser einen wahrhaft poetischen Anschauung wie aus einem Kristallisationszentrum heraus ein Gedicht hervorsprießen zu lassen, bedarf es nicht nur sprachlicher Formbeherrschung und poetischer Komposition, sondern auch mannigfacher Hilfskonzeptionen. Wo diese ausbleiben, wird gar leicht die eine poetische Grundanschauung mit einem Rahmen von mehr oder minder abstrakten Gedankenreflexionen umsponnen, welche den poetischen Gesamteindruck stören. Aus diesem Grunde gibt es nur verhältnismäßig wenige Produkte der kontemplativen Lyrik, welche von Anfang bis zu Ende auf gleicher künstlerischer Höhe stehen. Um dieser Schwierigkeit zu begegnen, hat der Dichter

*) Es fehlt leider noch an Anthologien der kontemplativen Lyrik, welche nach rein ästhetischen Rücksichten zusammengestellt sind. Die vorhandenen verfolgen teils eine erbauliche Absicht (sowohl die kirchlichen Gesangbücher und Hymnensammlungen als auch die weltlichen Andachtsbücher), teils eine didaktische oder apologetische Tendenz (z. B. die pantheistischen oder pessimistischen Anthologien), teils endlich dienen sie literarhistorischen und kulturgeschichtlichen Zwecken (z. B. die Sammlungen orientalischer mystischer Poesien). Der praktische Zweck drängt den rein ästhetischen Maßstab zurück und macht blind gegen die poetischen Vorzüge des zu der Tendenz nicht Passenden. Die pessimistischen Anthologien z. B. nehmen die optimistische Lyrik nicht mit in sich auf, und wissen in der Regel noch nicht einmal zwischen Stimmungs- und Situationslyrik einerseits und kontemplativer Lyrik andererseits zu unterscheiden.

Digitized by Google

zwei Auswege: entweder er beschränkt das kontemplative Gedicht auf einen möglichst knappen Umfang, der eben nur ausreicht, um die poetische Grundanschauung zur Darstellung zu bringen, d. h. auf ein poetisches Aperçu; oder er zieht die Stimmungslyrik und Situationslyrik heran, um die kontemplative Konzeption zu ergänzen, leitet stimmungsvoll vorbereitend und ausklingend auf dieselbe hin, und entwickelt dieselbe gleichsam induktiv aus der lyrischen Verwertung besonderer Situationen, die bald aus der Natur, bald aus der Geschichte, bald aus der eigenen Erfahrung, bald aus der Sage oder aus bekannten Kunstwerken geschöpft sein können. In solchem Falle bildet die kontemplative Lyrik nur den Gipfel eines aus Stimmungs- und Situationslyrik komponierten Gedichts; so behauptet dieselbe ihren obersten Rang, indem sie sowohl in längeren lyrischen Komplexen den oder die Höhepunkte bezeichnet, als auch in malerischen Epen und Dramen (sowohl in Chören als in Monologen und im Dialog) dem Zuschauer den idealen Gehalt der Dichtungen eindringlich ans Herz legt.

Nun in einer Hinsicht entfernt die kontemplative Lyrik sich von der übrigen Lyrik: sie ist *weniger sangbar* als diese. Es liegt dies nicht bloß an dem äußerlichen Grunde, daß die Musik eine gewisse Breite der liedmäßigen Ausführung fordert und dem allzu knappen Umfang eines epigrammatischen Aperçus sich nicht anzuschmiegen vermag; es liegt auch an dem innerlichen Grunde, daß die Musik nur den Gefühlsgehalt der Stimmungen und Gemütsbewegungen, aber nicht den Vorstellungsgehalt ihrer Motive auszudrücken vermag, und daß der Inhalt der Poesie ihr um so ferner rückt, je mehr geistiger Gedankengehalt und allgemeine Reflexion darin aufgenommen ist. In längeren kontemplativ-lyrischen Dichtungen wird es wesentlich die Reihenfolge der Illustrationen mit ihrer Situations- und Stimmungslyrik sein, an welche die Musik sich zu halten hat, während die kontemplativ-lyrischen Höhepunkte der Dichtung keineswegs auch zu Höhepunkten in der Musik führen. In dramatischen und malerisch-epischen Dichtungen wird die etwa eingestreute lyrische Kontemplation meist zur Verlegenheit für den Komponisten, über die ihm seine Routine mit konventionellen Mitteln hinweghelfen muß. Dies alles gilt schon dann, wenn die kontemplative Lyrik den höchsten poetischen Ansprüchen Genüge leistet; sobald dies aber nicht mehr der Fall ist, sobald sie vielmehr nach der Seite der Didaktik hin abschweift, wird das Mißverhältnis zwischen Text und Musik so schreiend, daß es leicht komisch wirkt. —

Überblicken wir noch einmal das ganze Gebiet der rein lyrischen oder Gefühlslyrik, so ist es ersichtlich, daß die angegebene Einteilung nach den die Gefühle bestimmenden *Motiven* sich keineswegs mit der Einteilung nach *Stoffgebieten* oder sprachlichen Dichtungs*formen* deckt, sondern vielmehr mannigfach mit denselben kreuzt. Die Lyrik der im Bereiche des gewöhnlichen gesellschaftlichen Gemütslebens verharrenden Gefühle, wie sie in Volks- und Kunst-Liedern sich entfaltet, beibt da, wo sie überhaupt die Unterart der epischen Lyrik überschreitet und sich zu ausdrücklicher Gefühlslyrik erhebt, doch meistens in Stimmungslyrik und Situationslyrik stecken, ohne sich zu kontemplativer Lyrik aufzuschwingen. Nur selten nimmt das Volkslied einen Anlauf dazu, das Notwendige und We-

Digitized by Google

sentliche aus der Wiederkehr der Situationen in Leben und Weltlauf herauszuheben und etwa durch flüchtige Seitenblicke das Gesetz der allgemeinen Vergänglichkeit oder die Unentrinnbarkeit des Leides zu streifen. Von Kunstliedern haben diejenigen, welche der Stimmungslyrik angehören, eher die Neigung, sich zu einer kontemplativen Spitze zu steigern, als diejenigen, welche der Situationslyrik angehören, weil die Stimmungen als Grundstimmungen oder Urgefühle eine größere Bürgschaft der Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit in sich zu tragen scheinen als die besondere Situation. Einen durchschnittlich höheren Schwung nehmen diejenigen Dichtungen, welche der nationalen, patriotischen oder religiösen Begeisterung und Feststimmung Ausdruck geben (Ode, Hymne, Dithyrambe); in ihnen tritt vorzugsweise jene Mischung von Stimmungs-, Situations- und kontemplativer Lyrik ein, in welcher letztere den Gipfel oder die verschiedenen Höhepunkte zu bilden pflegt. In den Exemplifikationen aus Natur und Geschichte wird hier oft eine Breite der Schilderung entfaltet, die dem Hörer episch vorkommen müßte, wenn er nicht wüßte und hörte, daß es ganz und gar die Subjektivität des Dichters ist, welche zu ihren lyrischen Zwecken mit solchen Gleichnissen, Bildern und Exemplifikationen bloß spielt, und nicht etwa ein epischer Fluß von Begebenheiten, der sie im Zusammenhange vorführt.

Die „Gesänge", in welche das plastische Epos sich gliedert, erfordern notwendig die formelle Einheit eines gleichmäßig durch das Ganze hindurchgehenden Verses, in denen die Erzählung ruhig und ohne Störungen dahinfließt; die Gesänge, in welche das malerische Epos zerfällt, gestatten um so eher eine Änderung des Verses, je verschiedenartiger der Inhalt, der kulturgeschichtliche Hintergrund und die landschaftliche Szenerie derselben sich gestaltet, wenngleich auch hier noch die Unruhe eines häufigen, und namentlich eines unmotivierten Wechsels störend wirkt. Das Lied verlangt in seinem knapperen Umfange ebenfalls eine Einheit des Versbaues, ebenso wie es von einer einheitlichen Grundstimmung getragen sein muß; eine längere lyrische Dichtung dagegen gestattet und fordert sogar eine um so freiere Behandlung der Form, je größer die Sprünge zwischen Gegensätzen und die Übergänge zwischen verschiedenen Stadien der Gefühlsentwickelung und deren Illustrationen sind. Die epischen Versarten sind ziemlich beschränkt, weil nicht jede Art die nötige Einfachheit, plastische Ruhe, abgeklärte Durchsichtigkeit und gleichmäßige Wiederkehr der Elemente zeigt, welche eine dauernde Wiederholung desselben Verses oder derselben Strophe erträglich und annehmbar macht. Die Lyrik hingegen spielt mit allen möglichen Versarten und läßt in ihnen die ganze Stufenleiter der Gefühle und Stimmungen einen symbolischen Widerhall finden; wie sie eine engere Beziehung zur Musik hat als die anderen Dichtungsarten, so auch zum Wohlklang des Sprachbaues und Wortklanges. Hier entsteht nun aber die Gefahr, sich im Streben nach formaler Schönheit des Versbaues so sehr in formalistische Spielereien zu verlieren, daß die Poesie dabei abhanden kommt. Die Lyrik läuft also die doppelte Gefahr, von der freien Kunst abzuirren, einerseits durch Gedankenmäßigkeit der Kontemplation und andererseits durch Künstelei in sprachlicher Hinsicht.

Digitized by Google

γ) Die dramatische Lyrik oder die Lyrik der Leidenschaft und der Motivation

Wie wir beim Eintritt ins Gebiet der Lyrik zunächst einer epischen Lyrik als Repräsentanten der epischen Dichtungsart innerhalb der Lyrik begegnet waren, so müssen wir vor dem Verlassen dieses Gebietes eine dramatische Lyrik als Repräsentanten der dramatischen Dichtungsart innerhalb der Lyrik anerkennen. Und zwar kann die Lyrik in doppeltem Sinne dramatisch sein, nämlich einerseits äußerlich, andererseits innerlich. Unter einer äußerlich dramatischen Lyrik ist eine solche zu verstehen, welche in dem Wechsel der dargestellten Gefühle die innerliche Abspiegelung eines dramatischen Handlungsablaufes darbietet, ohne daß das lyrische Subjekt sich an dieser dramatischen Handlung wesentlich aktiv beteiligt. Eine innerlich dramatische Lyrik dagegen ist eine solche, bei welcher der Kampf der Gefühle und Leidenschaften selbst dramatisch ist, also entweder den in eine dramatische Willensentscheidung ausmündenden Motivationsprozeß dialektisch vorführt, oder den dramatischen Widerstreit der Gefühle und Interessen mehrerer lyrischen Subjekte zur Anschauung bringt.

Die äußerlich dramatische Lyrik wird nur in einem ziemlich langen lyrischen Gedicht, noch besser in einem längeren Liederzyklus Platz finden. Denn jede einzelne Stimmung braucht eine gewisse räumliche Breite zu voller Entfaltung und zum erschöpfenden Ausklingen, und wenn eine längere Reihe von Gemütsreaktionen auf ebenso viele Situationen einander folgen sollen, so ist dies in engerem Rahmen nur unvollkommen durchführbar. Ein längeres lyrisches Gedicht dieser Art wird ganz von selbst in eine Reihe von Abschnitten zerfallen, welche durch ihre verschiedenen Grundstimmungen einen Wechsel des Versmaßes, wenn nicht geradezu fordern, so doch sehr nahe legen; eine Reihe von Abschnitten mit verschiedenem, zum Teil entgegengesetztem Gefühlsgehalt und wechselndem Versmaß wird aber wiederum schon ein Liederzyklus zu nennen sein, gleichviel, ob die Abschnitte durch Pausen oder neue Überschriften als gesonderte Lieder gekennzeichnet sind oder nicht.

Ein solcher Liederzyklus kann auch den wechselnden Situationen eines epischen Begebenheitsablaufs entsprechen und in diesem Falle der malerischen Epik sehr nahe kommen; es wird aber immer der Unterschied bleiben, daß in dem Epos die Erzählung das Grundgerüst ist, welches nur von lyrischen Reflexionen durchsetzt und umrankt wird, während bei dem epischen Liederzyklus die Reihe der Gefühlsreaktionen den Kern der Dichtung ausmachen, in deren Subjektivität sich der epische Verlauf der Ereignisse und Begebenheiten nur spiegelt. Ein solcher epischer Liederzyklus unterscheidet sich von einem dramatischen dadurch, daß die Situationen, auf welche das Gefühl des lyrischen Subjekts reagiert, nicht aktiv dramatisch herbeigeführt sind, sondern von selbst ohne wesentliches Zutun der Menschen eintreten, also durch Naturlauf, Notwendigkeit, Zufall, Schicksal, Götterratschluß oder Vorsehung bestimmt sind. Was einem so widerfährt, darauf reagiert man mit seinem Gefühl ganz anders, als auf dasjenige, was Menschen nach eigener Selbstbestimmung aktiv herbeigeführt haben, selbst in dem Falle

Digitized by Google

ganz anders, daß die Situation oder die eigene Ohnmacht oder Charakterschwäche ein Heraustreten aus der lyrischen Passivität nicht gestatten sollte!

Die innerlich dramatische Lyrik stellt nicht bloß solche Gefühle dar, mit welchen das lyrische Subjekt auf die Handlungen und Gesinnungen anderer reagiert, sondern diejenige Dialektik der Gefühle, aus welcher entweder die Entscheidung des Willens entspringt, oder welche der eigenen dramatischen Aktion nachfolgt. Auch die Stimmungslyrik, Situationslyrik und kontemplative Lyrik kann eine lebhafte Gefühlsdialektik zeigen, sei es, daß eine und dieselbe Stimmung oder Gemütserregung entgegengesetzte, einander bekämpfende und abwechselnd die Oberhand gewinnende Bestandteile einschließt, sei es, daß der Wechsel der Situationen oder der Kontemplation der Reihe nach verschiedene Hauptgefühle aufregt, welche die ihnen entgegengesetzten vorhergehenden erst durch Kampf verdrängen müssen. Aber bei der rein lyrischen Gefühlslyrik handelt es sich um passive Widerspiegelung der Situationen und Gedanken im Gefühl, ohne daß eine Aktion daraus hervorgeht, und ohne daß dieselbe sich auf eine eigene unmittelbar vorhergegangene dramatische Aktion des lyrischen Subjekts bezieht. Jetzt dagegen schauen wir in das Innere des dramatischen Prozesses hinein, in dasjenige, was uns auch an der dramatischen Dichtung am meisten interessiert, in die Seele der Handlung. Nur wird uns hier nicht diese Seele der dramatischen Aktion in Einheit mit ihrem Leibe vorgeführt, sondern in lyrischer Ablösung von demselben, und wir sehen das eigentlich Dramatische nur in dem Schatten, den es in der Seele bei seinem Nahen vorauswirft, oder in den Spuren, die es in der Seele nach seinem Vorüberschreiten hinterläßt.

Die dramatische Lyrik *vor* der Tat scheint auf den ersten Blick dramatischer zu sein, aber sie scheint es nur; denn sie kann nicht den Unterschied in sich aufnehmen, den das Antlitz der noch zu begehenden und der bereits begangenen Tat zeigt. Die dramatische Lyrik nach der Tat kann uns die Gefühlsdialektik vorführen, welche aus diesem Unterschiede, der sich nicht selten zum Gegensatz und Widerstreit steigert, entspringt und wird dabei die Gefühlserregungen, wie sie vor der Tat die Seele durchwogten, notwendig mit der Erinnerung noch einmal durchlaufen müssen, um das Vergleichsobjekt festzustellen, mit dem der gegenwärtige Gefühlszustand sich auseinanderzusetzen hat. Die reine zu keiner Handlung führende Lyrik ist wesentlich auf passive Seelenzustände beschränkt und kann von den aktiven nur solche vorführen, welche durch äußere Umstände (zu denen auch physische Schwäche und soziale Ohnmacht zu rechnen ist) an der Entladung in die Tat gehindert werden; die dramatische Lyrik hingegen ist recht eigentlich zur Darstellung aktiver Seelenzustände, der Affekte und Leidenschaften berufen und soll uns die Leidenschaft in allen ihren Phasen vorführen, auch in derjenigen, wo sie ihr Ziel erreicht, beziehungsweise in dieser reellen Erfüllung zugleich ideell verfehlt sieht. Die Bedeutung dieser dramatischen Lyrik zeigt sich auch darin, daß sie nicht selten in Monologen und Dialogen die innerlichen Höhepunkte der dramatischen Dichtung bildet.

Bis hierher haben wir die stillschweigende Voraussetzung zugrunde gelegt, daß alle äußere Aktion, sei es eigene, sei es fremde, sich in der Seele

Digitized by Google

eines einzigen lyrischen Subjekts widerspiegelt, und auch der Widerstreit zwischen den Leidenschaften, Interessen und Bestrebungen verschiedener handelnder Dichtungsgestalten nur durch seinen Reflex in dem inneren Widerstreit der Gefühle des einen lyrischen Subjekts zur Darstellung gelangt. Wir haben nun aber auch den anderen Fall ins Auge zu fassen, daß ein Wechsel des lyrischen Subjekts stattfindet, also zwei oder mehrere Dichtungsgestalten abwechselnd ihre Gefühle aussprechen. Es ist klar, daß sich damit die dramatische Lyrik schon einen Schritt mehr dem Drama nähert, selbst dann, wenn dieses wechselweise Aussprechen nicht als dramatischer Dialog, sondern nur als ein abwechselndes monologisches Reden vor dem Zuhörer gedacht ist. Es kann allerdings solches Abwechseln der lyrischen Subjekte auch in einem äußerlich epischen Liederkreis stattfinden, etwa in dem Sinne, daß zwei durch das Schicksal getrennte Liebende abwechselnd zu Worte kommen, um ihren Trennungsschmerz, ihre Sehnsucht, Sorgen und Zuversicht auszudrücken. Aber in der Regel wird der Wechsel des lyrischen Subjekts mit einem dramatischen Konflikt und einer dramatischen Gefühlsdialektik verbunden sein. Natürlich muß diese Dialektik um vieles dramatischer ausfallen, wenn die lyrischen Ergießungen beider Figuren als Dialog gedacht sind, da sie dann antwortend aufeinander eingehen können. Hier vollzieht sich bereits der wirkliche Übergang ins Gebiet der Dramatik, indem die lyrische Wechselrede zur dramatischen Szene wird, wenn auch zu einer solchen, die keine äußere Aktion in sich schließt.

Bekanntlich sind solche Szenen oft die Höhepunkte der Dramen, insofern sie die dramatische Entscheidung innerlich herbeiführen, oder die eingetretene innerlich verarbeiten und lyrisch ausklingen lassen; aber während ein Drama die Vorbedingungen eines solchen dramatischen Höhepunktes sowie dessen Folgen vor unserem (äußerem oder innerem) Auge entwickelt, muß die dramatische Lyrik beide aus der einzigen Szene erraten lassen. Eine solche Szene wird sich daher entweder als Bruchstück eines ungeschriebenen Dramas darstellen, und in dieser Hinsicht ein Unfertiges, Unganzes sein, oder aber, wenn sie sich zu einem in sich geschlossenen Ganzen abgerundet ist, wird sie sich als lyrisch dramatische Ballade darbieten. Wie in der Dramatik überhaupt das Gleichgewicht zwischen objektiver Anschauung und subjektivem Gefühl angestrebt wird, so auch in der dramatischen Lyrik ein gewisses Gleichgewicht zwischen reiner Anschauungslyrik und reiner Gefühlslyrik. Die dramatische Ballade wetteifert deshalb an plastisch malerischer Energie der Anschauung mit der epischen Ballade, während sie an leidenschaftlicher Intensität des Gefühlsausdrucks die Situationslyrik übertrifft. Die dramatische Lyrik würde hiernach in gewissem Sinne der Höhepunkt der Lyrik überhaupt sein, wenn sie nicht ihre Überlegenheit über die beiden anderen Unterarten der Lyrik bereits ihrer Übergangsstellung zwischen Lyrik und Dramatik verdankte. Wir sehen also hier dieselbe Tendenz der Lyrik, sich beim Anstreben der höchstmöglichen poetischen Wirkung zur Dramatik zu steigern, wie wir vorher in der malerischen Epik die Tendenz der Epik kennengelernt haben, sich zur Erzielung der höchstmöglichen poetischen Wirkungen durch Hereinziehen der Lyrik in ihr Gebiet zu bereichern und zu vertiefen.

Digitized by Google

c) Die Dramatik

Wenn die dramatische Lyrik den Wechsel ihrer lyrischen Subjekte auf engem Raume zusammendrängt, wie z. B. in der Wechselrede der dramatischen Ballade, so würde eine Mehrheit von vortragenden Personen eher die poetische Wirkung stören als ihr dienlich sein. Wenn dagegen die miteinander abwechselnden lyrischen Subjekte ihre Gefühle breiter ergießen und die epigrammatisch zugespitzte Wechselrede nur zwischen diese volleren lyrischen Herzensergießungen eingeschaltet wird, dann wird sich das Bedürfnis einstellen, den Wechsel der lyrischen Subjekte auch durch einen Wechsel der Vortragenden markiert zu hören. Zwar ist die Virtuosität des Sprachmimikers imstande, sein Organ je nach Alter und Charakter des Redenden zu modulieren; aber da jedes der lyrischen Subjekte für sich allein die volle Modulationsweite eines menschlichen Stimmorgans von Rechts wegen in Anspruch nehmen darf, so wird durch solche sprachmimische Virtuosenleistungen die Wirkung notwendig beeinträchtigt. Um denjenigen Teil der Modulationsweite des Stimmorgans, welcher dem einen Subjekt ausschließlich vorbehalten bleibt, wird die sprachliche Ausdrucksfähigkeit aller übrigen verkürzt; je breiter aber wiederum derjenige Teil der Modulationsweite des Stimmorgans wird, an dem mehrere Subjekte gemeinschaftlichen Anteil haben, desto weniger deutlich ist die Sprechweise der verschiedenen Subjekte voneinander getrennt.

Je schärfer der Vortragende den Stimmklang der verschiedenen Figuren auseinanderzuhalten bemüht ist, desto weniger Modulationsumfang bleibt ihm für die Ergießungen jeder einzelnen verfügbar und desto mehr wird gleichzeitig die formale Klangschönheit des Vortrags beeinträchtigt; je mehr Wert hingegen der Vortragende auf Wahrung der Klangschönheit und charakteristische Durchbildung jeder einzelnen Rede legt, desto mehr schwindet für das Ohr des Hörers die charakteristische Klangverschiedenheit der verschiedenen Stimmen, und desto nötiger wird die den lyrisch-dramatischen Fluß der Dichtung unterbrechende Benennung der jeweils zu Worte kommenden Figur. Diese Mängel und Schwierigkeiten wachsen einerseits mit der Zahl der redend eingeführten Figuren, andererseits mit dem Unterschiedsgrade ihres Stimmklangs. Die Nachahmung einer Frauen- oder Kinderstimme durch einen Mann ist zwar möglich, wirkt aber immer erzwungen oder häßlich; diejenige einer Männerstimme durch eine Frau ist nur bei tiefer Altlage möglich und auch dann nur für die obere Hälfte des männlichen Stimmumfangs und für bestimmte beschränkte Klangfarben desselben.

Aus alledem ergibt sich, daß eine breiter durchgeführte dramatisch-lyrische Szene aus rein künstlerischen Vortragsrücksichten gebieterisch die Verteilung der lyrischen Subjekte unter mehrere Vortragende fordert. Insofern aber die Dichtung auf der Voraussetzung ruht, daß die Ergießung jedes der lyrischen Subjekte sich nicht bloß an den Zuhörer wendet, sondern ebensowohl auch an das andere, oder an die anderen lyrischen Subjekte, liegt in dieser Rollenverteilung ein gesteigerter Antrieb, den sprachmimischen oder gesanglichen Vortrag mit Gebärdenmimik oder Spiel zu vereinigen, d. h. die Rollen nicht bloß herzusagen oder zu singen, sondern auch zu spielen.

Digitized by Google

Die Sprachgebärdenmimik und Gesanggebärdenmimik tritt nun an die Stelle der einseitigen Sprachmimik oder des ausdrucksvollen Gesanges. Damit ist aber sofort auch die künstlerische Nötigung für den Dichter gegeben, bei seiner Dichtung auf die Erfordernisse des Spiels Rücksicht zu nehmen; die Dichtungsart aber, welche durch die Erfordernisse des Spiels bedingt ist, heißt Dramatik. So entwickelt die Dramatik sich mit innerer Notwendigkeit aus der Lyrik, nicht etwa aus der Epik, welche, wie oben gezeigt, auf direktem Wege immer nur zur Lyrik, aber nie zur Dramatik führen kann. Erst die bereits entstandene Dramatik kann nachträglich sich in doppelter Richtung von der Lyrik entfernen, indem sie entweder zur Epik zurückbiegt oder das aus den Erfordernissen des Spiels abzuleitende spezifisch Dramatische zu seinem Gipfel führt. Auch geschichtlich hat die Dramatik sich aus der Lyrik entwickelt und ist bei den Hellenen wie bei den Indern über die Unterart der lyrischen Dramatik überhaupt nicht hinausgelangt.

Während die Epik das einseitige Übergewicht der objektiven Anschauung zeigt und das subjektive Gefühl nur als verhaltenes leise hindurchklingen läßt, — während die Lyrik das Übergewicht des subjektiven Gefühls über die objektive Anschauung zum Ausgangspunkt hat, und alles Heranziehen der objektiven Anschauung ihr bloß als Hilfsmittel zur Steigerung und Vertiefung der Gefühlssubjektivität dient, strebt die Dramatik nach Wiederherstellung des Gleichgewichts von Anschauung und Gefühl. Darin hat die Hegelsche Ästhetik unbedingt recht, daß die Dramatik die Synthese der in der Epik und Lyrik einseitig auseinandergetretenen Momente der Poesie vollzieht; aber auch Kirchmann (Ästhetik II 176) hat recht, daß es die szenische Darstellung oder Aufführung ist, welche den Unterschied der Dramatik von den vorhergehenden Dichtungsarten bedingt. Die Rücksicht des Dichters auf die mimische Darstellung zwingt ihn eben dazu, dieselbe Synthese von objektiver Anschauung und subjektivem Gefühl, welche in der Reihe der Wahrnehmungskünste durch die volle und ganze Mimik vertreten wird, auch in die Poesie einzuführen. Dabei bleibt aber Hegel doch insofern im höheren Rechte, als die fragliche Synthese ein Postulat der Phantasiekunst selbst ist, welche die möglichste Ausbildung sowohl der anschaulichen Objektivität als auch der Durchtränkung mit tiefster Gefühlssubjektivität und das ins Gleichgewichtsetzen beider Momente im poetischen Phantasieschein fordert. Die Rücksichtnahme auf die Erfordernisse des Spiels erscheint unter diesem Gesichtspunkt nur als eine äußerliche Vermittlung, welche die geschichtliche Verwirklichung dieses ästhetischen Postulats begünstigte und vielleicht erst ermöglichte, aber nach erfolgter Ableistung ihres Dienstes auch übersprungen und entbehrt werden kann, wie wir dies später sehen werden.

Die objektive Anschauung stellt sich also in der Dramatik zunächst erst in der begleitenden Mimik dar, welche die Voraussetzung in sich schließt, daß die Vortragenden zugleich Darsteller der Rollen sind, d. h. daß sie in irgendwelchem Maß den ästhetischen Schein der redenden Dichtungsgestalten auch für die Gesichtswahrnehmung darbieten. Diese Objektivität liegt als solche noch außerhalb der Poesie und gehört nur dem zusammengesetzten Kunstwerk der dramatischen Aufführung an. Hier,

Digitized by Google

wo wir es zunächst nur mit der Poesie als einfacher Kunst zu tun haben, würde diese Objektivität gar nicht in Betracht kommen können, wenn sie nicht als Durchgangspunkt für die wieder zunehmende Objektivität der Poesie von Einfluß wäre. Indem der Dichter genötigt ist, für das Spiel zu schreiben, muß er alle diejenigen Bestandteile der Dichtung verstärken und mit Vorliebe heranziehen, welche dem Vortragenden Anlaß zur Entfaltung von Gebärdenmimik geben. Dies ist aber die Handlung in der Dichtung. Denn die Handlung in der Dichtung deckt sich genau mit dem, was man in der Aufführung Spiel nennt*). Rein äußerliche Aktionen sind nur insoweit dramatisch, als sie Gelegenheit geben, Spiel zu entfalten, d. h. zum mimischen Ausdrucksmittel von Affekten und Leidenschaften, Gefühlen und Gemütsbewegungen, nachklingenden Stimmungen oder Motivationsprozessen zu werden. Die Kämpfe der Begehrungen und Gefühle sowohl innerhalb desselben Individuums als auch zwischen verschiedenen Individuen sind dagegen auch dann schon Handlung zu nennen, wenn sie nur zu mimischen Ausdrucksbewegungen ohne jede äußerlich wirksame Aktion führen. Diejenige Handlung, welche in der Poesie allein in Frage kommen kann, wird also gerade durch die Rücksicht auf das Spiel in ihrem ganzen Umfang erschöpft und sichergestellt. Wird dann eine solche dramatische Dichtung bloß vorgelesen oder stumm gelesen, so ist die Phantasie des Hörers genötigt, die mimische Handlung, oder das Spiel, zu welchem die Dichtung bei etwaiger Aufführung nötigen würde, als poetischen Schein zu reproduzieren und als Objektivität anzuschauen.

Damit ist aber ein sehr wichtiger Schritt über die Lyrik hinaus getan, die zu einer solchen Objektivierung der Dichtungsgestalten weit weniger nötigt und höchstens die Objektivierung der maßgebenden Situation verlangt; es ist damit ein wesentliches Moment der Epik, die Phantasieanschauung der in der Situation handelnden und leidenden Gestalten, zurückerobert, ohne darum von der beim Durchgang durch die Lyrik errungenen Gefühlsvertiefung etwas wieder aufgeben zu müssen. Wenn in der Lyrik die redende Figur sich selbst für die objektive Anschauung charakterisiert, so ist das etwas Ungewöhnliches, Zufälliges, Unlyrisches; der Dramatik aber ist es wesentlich, daß die Dichtungsgestalten teils sich selbst, teils untereinander für die objektive Anschauung insoweit charakterisieren, daß die Phantasie die genügenden Anhaltspunkte zum Fortspinnen findet. Dazu können dann noch szenische Anweisungen hinzutreten, die eigentlich nur für den Regisseur bestimmt sind, aber beim Lesen des Dramas auch Verwendung finden, weil der Leser hier selbst der Regisseur seiner unwillkürlichen Phantasieaufführung ist. Eine dramatische Dichtung wird übrigens um so vollkommener sein, je mehr sie solche szenische Zwischenbemerkungen entbehren kann. Alles erforderliche Spiel muß aus der Dichtung selber sich ergeben, und höchstens die äußerliche Aktion, die schon außerhalb des Begriffs der dramatischen Handlung fällt (z. B. das Kommen und Gehen, Essen und Trinken, Fechten, Prügeln usw.) wird solcher Anweisungen schwer entbehren können.

*) Vgl. meine „Gesammelte Studien u. Aufsätze", Bd. I, Nr. 3, S. 262—268.

Digitized by Google

Wenn die dramatische Lyrik sich noch in dem lyrischen Monolog oder Dialog einer einzigen Szene erschöpfte, so wird der Hinzutritt des Spiels dazu drängen, die Voraussetzungen und Folgen einer solchen Szene nicht bloß mit lyrischer Unbestimmtheit innerhalb derselben anzudeuten und vom Hörer ahnend erschließen zu lassen, sondern vielmehr dieselben mit aller Deutlichkeit dem Hörer vor Augen zu führen. Die Lyrik greift also nur einen Höhepunkt aus dem Gefühlsleben heraus, die Dramatik hingegen zeigt die Steigerung selbst zu diesem Gipfelpunkt, ebenso wie dessen weitere Konsequenzen und erzielt dadurch eine weit stärkere Spannung und tiefere Wirkung der Lösung. Indem sie aber so durch die Rücksicht auf das Spiel zur Erweiterung der poetischen Handlung nach vor- und rückwärts gedrängt wird, nähert sie sich wiederum mehr der Epik an. Denn in einer je größeren Reihenfolge von Situationen die Dichtungsgestalten ihr Wesen entwickeln, desto anschaulicher und reicher wird die Objektivität ihres ästhetischen Scheins, und ein je größeres Stück Handlung sich vor den Augen des Zuschauers abspielt, desto stärker wird das Gegengewicht der objektiven Anschauung, welches mit der lyrischen Gefühlssubjektivität ins Gleichgewicht gesetzt werden soll.

Ebenso wie die Ähnlichkeiten der Dramatik mit der Epik (im Gegensatz zur Lyrik) durch das Spiel äußerlich bedingt sind, ebenso die Verschiedenheiten beider. Zunächst ist ganz äußerlich der zulässige *Umfang* der dramatischen Dichtung durch die Rücksicht auf das Spiel bestimmt, da die Aufführung eine gewisse Dauer (etwa 4 Stunden) keinesfalls überschreiten darf und besser auf 2½ bis 3 Stunden beschränkt bleibt. Dadurch tritt der Umfang einer dramatischen Dichtung in die Mitte zwischen die Kürze eines Liedes und die Länge eines Epos und entspricht mehr dem einzelnen Gesange des letzteren. Man kann auch einen Dramenzyklus dichten (z. B. eine Trilogie), aber jedes Drama muß dann den Anspruch erfüllen, unbeschadet seiner Zusammengehörigkeit mit den übrigen eine selbständige, in sich abgeschlossene Dichtung zu sein, während die „Gesänge" nur unselbständige Glieder des Epos sind. Es ist eben viel leichter, in frühere Gesänge eines Epos zurückzugreifen als in frühere Dramen desselben Zyklus, um sich den Zusammenhang nochmals zu vergegenwärtigen. — Wichtiger sind die Unterschiede zwischen der dramatischen und der epischen *Handlung*. Der epische Erzähler kann ebensogut über ein Gefecht zwischen Tausenden als über ein solches zwischen wenigen einzelnen berichten, wenn er auch die Massenaktionen durch detaillierte Schilderung typischer Einzelaktionen anschaulicher machen muß; der dramatische Dichter muß von vornherein auf Massenaktionen verzichten und dieselben durch mikrokosmische Einzelaktionen symbolisch andeuten und vertreten lassen. Der epische Erzähler schildert mehr äußere Aktionen als den Motivationsprozeß ihrer Entstehung; denn da er doch nur durch die objektive Anschauung der Vorgänge von außen her wirkt, so ist ihm das äußere des Vorganges leichter darstellbar als dessen innere motivatorische Entstehung. Der dramatische Dichter hingegen muß sich vor nichts mehr hüten, als vor dem unmittelbaren Hereinziehen äußerlicher Handlungen in das Spiel, weil an ihnen zu leicht der ästhetische Schein in seiner Unzulänglichkeit offenbar wird; er hat seine

Digitized by Google

Stärke in der Darstellung des motivatorischen Entstehungsprozesses der Willensentscheidungen und läßt die äußerlichen Aktionen und Vorgänge, welche aus diesen Entschließungen folgen, lieber durch Augenzeugen berichten, wenn ihre Kenntnis für den Fortgang der inneren Handlung unentbehrlich ist.

Die Dichtungsgestalten der Epik sind äußerlich aktiver als die der Dramatik, aber innerlich fehlt es ihnen oft ganz an Aktivität, so daß sie sich wie ein schwankes Rohr von dem Laufe der Ereignisse oder von den ihn leitenden höheren Mächten treiben lassen; die Dichtungsgestalten der Dramatik hingegen sind arm an äußerer Aktivität, aber desto reicher an innerer. Der Epiker erzählt Begebenheiten, welche zum Teil durch die äußere Aktivität von Menschen zustande gekommen sind; der Dramatiker führt uns den Verlauf der inneren Aktivität vor bis zu dem Punkte, wo sie in äußere umzuschlagen reif ist. Die Konflikte der Epik sind ebenso wie ihre Handlung mehr äußerlicher Natur, durch Schicksal oder Verhängnis den Menschen auferlegt, welche innerlich passiv ihr Verhängnis erfüllen müssen, sei es auch durch ihre eigene äußere Aktivität. Die Konflikte der Dramatik sind dagegen innerlich, sie entspringen aus der inneren Aktivität und Selbstbestimmung der Menschen, steigern sich im Verlauf der inneren Handlung durch das Aufeinandertreffen entgegengesetzter Begehrungen in demselben oder in verschiedenen Menschen bis zum Höhepunkt und finden auch in der inneren Aktivität der Selbstbestimmung ihre Lösung. Denn wenn das Spiel überall das mimische Korrelat der dramatischen Handlung in der Dichtung sein soll, so muß es auch vom Beginn der Handlung bis an deren Ende Feld zur Betätigung finden, so muß vom Anfang bis zum Ende des Dramas der innere Motivationsprozeß der eigentliche Gegenstand der Dichtung sein. Der dramatische Konflikt wird infolgedessen sowohl hinsichtlich der Schürzung wie der Lösung viel schärfer, zugespitzter, tiefer und innerlicher sein als der epische, der durch die Breite der vom Konflikt betroffenen Massen diesen Nachteil ausgleichen muß; ebenso muß die dramatische Spannung ungleich größer sein als die epische, d. h. die dramatische Dichtung muß viel eifriger und unablässiger zur Gipfelung und Lösung des Konflikts drängen, muß viel straffer die Einheit der Handlung festhalten und darf sich viel weniger mit Episoden befassen oder gar in handlungslose Schilderungen verlieren als die epische. Denn das Spiel fordert sein Recht, und die Darsteller dürfen nicht dastehen, ohne daß ihnen Gelegenheit zu mimisch wirkungsvollem Spiel geboten wird, während die epische Erzählung sich bloß um poetische Wirkungen zu kümmern braucht.

Alle diese zunächst durch die Rücksicht auf das Spiel bedingten Unterschiede der dramatischen Handlung von der epischen sind aber auch aus der Syntheſe der anschaulichen Objektivität und gefühlsmäßigen Subjektivität abzuleiten. Im malerischen Epos werden beide Seiten auch schon verknüpft, aber sie treten noch mehr äußerlich nebeneinander, oder schieben sich zwischeneinander; die epische Komposition herrscht noch vor, wird aber teils durch *lyrische Intermezzos* durchbrochen, teils (namentlich in der Landschaftsschilderung) in den *Dienst einer subjektiven Stimmungslyrik des Dichters* gezogen. In der Dramatik

Digitized by Google

dagegen durchdringen sich beide Seiten innerlich zur organischen Einheit und erzeugen eben dadurch ein höheres Drittes. Der Dichter entäußert sich ganz und gar seiner persönlichen Subjektivität und versenkt dieselbe ganz in die Subjektivität seiner Dichtungsgestalten, in die höchstens unwillkürlich etwas von der seinigen mit hinüberfließt; er verzichtet aber auch auf alle poetische Objektivität der Darstellung, welche außerhalb dieser Subjektivität seiner Dichtungsgestalten stehenbliebe, anstatt ganz in dieselbe einzugehen. Die Epik gibt die Objektivität der poetischen Anschauung aus erster Hand; die Dramatik nur eine solche, die in der lyrischen Subjektivität der Dichtungsgestalten auf- und untergegangen, in ihren Flammen verzehrt und aus denselben als Phönix wiedergeboren ist. Eine je reichere Objektivität aber auf diese Weise als innere dramatische Handlung aus der Subjektivität der Dichtungsgestalten wiedergeboren ist, desto weiter entfernt sich die Dramatik von ihrem lyrischen Ausgangspunkte und desto schärfer entwickelt sich der Gegensatz der dramatischen Handlung gegen die epische, der beim Ursprung des Dramatischen aus dem Lyrischen noch keimartig verhüllt war und sich deshalb leicht der Beachtung entziehen konnte. —

Hiernach werden wir in der Dramatik ebenso wie in der Lyrik drei Unterarten zu unterscheiden haben, eine lyrische, in welcher der lyrische Ausgangspunkt der Dramatik noch herrschend geblieben ist, eine epische, in welcher die Zurückwendung zur anschaulichen Objektivität der epischen Handlung zwar bereits erfolgt, aber der Gegensatz der dramatischen gegen die epische Handlung noch nicht erfaßt und herausgebildet ist, und die eigentlich dramatische, in welcher die Dramatik und mit ihr die ganze Vortragspoesie sich zum Gipfel erhebt. Man sieht aus der Art dieser Entwicklung, daß die Reihenfolge der drei Unterarten bei der Dramatik eine andere sein muß, als bei der Lyrik. Denn die Lyrik ging von der Epik aus, während die Dramatik von der Lyrik ausgeht; deshalb mußte dort die epische Unterart den Anfang machen, wie hier die lyrische. Die Lyrik vollendet sich in ihrem eigentümlichen Wesen in der rein lyrischen Lyrik; weil sie aber selbst nicht den Gipfel der Vortragspoesie bildet, sondern in deren Mitte steht, so muß auch die rein lyrische Lyrik in der Mitte stehen zwischen der epischen Lyrik, über welche sie hinausgegangen ist, und der dramatischen Lyrik, in welcher die Lyrik in ähnlicher Weise über sich selbst hinausstrebt, wie die Epik in der lyrisch gefärbten malerischen Epik über ihren Ausgangspunkt der rein epischen, plastischen Epik. In der Dramatik hingegen, welche den Gipfel der Vortragspoesie bildet, muß auch diejenige Unterart, in welcher sie ihr Wesen vollendet, die rein dramatische Dramatik, den Gipfel der inneren Entwicklung bilden, d. h. am Schlusse stehen.

Mit dieser Einteilung nach dem Wesen der Dichtungsarten kreuzt sich eine andere nach den Modifikationen des Schönen, welche in den Dichtungen zur Darstellung gelangen. Je nachdem das Rührende, Komische, Tragische oder Humoristische dargestellt wird, kann man sprechen von (immanentem) Versöhnungsdrama (oder Schauspiel im engeren Wortsinn, das im Rührstück gipfelt), von Komödie (teils Lustspiel, teils Posse, je nachdem sie das Feinkomische oder Derbkomische zum Inhalt hat), von Tragödie (mißverständlich mit „Trauerspiel" übersetzt) und

Digitized by Google

von humoristischem Drama (teils komisch-humoristisches — Aristophanisches — Possenspiel, teils rührend humoristisches Phantasiespiel — z. B. dramatisiertes Märchen —, teils tragisch-humoristische Tragikomödie oder Komitragödie). Indem man die drei Varietäten des humoristischen Dramas an die andern Unterarten verteilt, denen sie am nächsten verwandt sind, gelangt man auf diese Weise zu der üblichen Dreiteilung des Dramas in Versöhnungsdrama, Komödie und Tragödie, welcher eine Einteilung der Dramatik in rührende, komische und tragische Dramatik entsprechen würde. Das Auffallende dabei ist nur das, daß man diese Einteilung nach den Modifikationen des Schönen bloß bei der Dramatik für nötig hält, bei den anderen beiden Dichtungsarten aber nicht; die Konsequenz des Einteilungsprinzips würde dann erfordern, daß man auch die Epik in rührende, komische und tragische Epik und die Lyrik in rührende, komische und tragische Lyrik einteilte. Tatsächlich wird aber bei der Epik gewöhnlich nur nebenbei erwähnt, daß es auch komische und humoristische Epen gibt, und bei der Lyrik ebenso beiläufig, daß es auch komische und humoristische Lieder gibt; auf den Unterschied des Rührenden und Tragischen pflegt man bei der Epik und Lyrik sich nicht weiter einzulassen, sondern beide unter dem Begriff des Ernsten zusammenzufassen.

Dies war früher ja auch bei der Dramatik üblich, und noch heute gibt es Ästhetiker, welche sich mit der Zweiteilung der Dramatik in tragische und komische oder in ernste und heitere begnügen. Im ersteren Falle wird das Versöhnungsdrama als ästhetisch unberechtigtes ausgeschieden oder gar unter den Begriff der Komödie subsumiert; im letzteren Falle werden Trauerspiel und Schauspiel als Varietäten des ernsten Dramas im Gegensatz zur Komödie behandelt. Ersteres Verfahren findet man vorwiegend bei den Franzosen, welche das Rührstück als comédie larmoyante bezeichnen, letzteres mehr bei den Deutschen, welche dasselbe gern als unter der Würde der Kunst stehend verwerfen oder doch als illegitime Bastardgattung und außerästhetische Konzession an den Geschmack des Publikums beiseite schieben. Nimmt man aber einmal die konflikthaltigen Modifikationen zum Einteilungsprinzip, so ist es das allein Folgerichtige, an der vorangestellten Vierteilung festzuhalten; das ästhetische Wertverhältnis der bezüglichen Unterarten der Dramatik ist durch dasjenige der Modifikationen zueinander von selbst gegeben und bedarf keiner näheren Erörterung. Scharfe Grenzen lassen sich zwischen je zweien dieser Unterarten der Dramatik ebensowenig ziehen, wie zwischen lyrischer, epischer und dramatischer Dramatik; denn die beiden ernsten Unterarten fließen durch Vermittlung der humoristischen in die komische über und sind untereinander teils durch traurige und wehmütige Übergänge verbunden, teils dadurch, daß von mehreren Helden bald mehrere, bald keiner, bald nur dieser oder jener ein tragisches Ende findet.

Der praktische Vorzug der scharfen Abgrenzung kann es also nicht sein, was dazu veranlaßt hat, die Dramatik nach den Modifikationen des Schönen zu gliedern. Näher liegt schon das Motiv, daß die Modifikationen doch irgendwo in der Ästhetik zur Besprechung gelangen mußten, und daß dies in Ermangelung einer selbständigen Behandlung der Modifikationenlehre

Digitized by Google

am nächsten zu liegen schien bei jenen Formen der dramatischen Dichtkunst, welche durch ihre Namen (Tragödie und Komödie) der Ästhetik erst die Bezeichnungen für die hervorstechendsten Modifikationen des Schönen geliefert haben. Dieses Motiv kommt jedoch in Wegfall, wenn, wie dies seit Vischer, Zeising und Carriere unumgänglich geworden, die Modifikationenlehre ihre gesonderte Behandlung bereits erhalten hat. Man hat dann nur noch die Wahl, entweder alle Dichtungsarten nach ihrem Verhältnis zu den Modifikationen einzuteilen, oder gar keine, und wird, wenn man sich für das erstere entscheidet, kaum umhin können, dieses Einteilungsprinzip auch auf die Wahrnehmungskünste auszudehnen. Wenn man dagegen bei der Epik und Lyrik andere Einteilungsprinzipien zugrunde legt, so wird man es auch bei der Dramatik müssen; wenn man dieselben dort aus dem Wesen der Dichtungsarten schöpft und das Verhältnis der Unterarten zu den Modifikationen nur beiläufig in Betracht zieht, so wird man auch hier denselben Weg einschlagen müssen.

Der letzte Grund für die Inkonsequenz in der Einteilung der Dichtungsarten scheint mir darin zu liegen, daß man für die Dramatik kein in dem Wesen dieser Dichtungsart begründetes Einteilungsprinzip aufzustellen wußte, und sich deshalb damit begnügte, diejenige Einteilung nach dem Verhältnis zu den Modifikationen als Haupteinheit gelten zu lassen, welche man bei der Epik und Lyrik nur als eine mit der anderweitigen Haupteinteilung sich kreuzende Nebeneinteilung angeführt hatte. Mit dem Wegfall des Mangels an einer aus dem Wesen der Dichtungsarten geschöpften Einteilung innerhalb der Dramatik fällt demnach auch das letzte Motiv zu dieser Inkonsequenz in der Gliederung hinweg.

α) Die lyrische Dramatik

Die lyrische Dramatik hat sich aus monologischer Lyrik durch die dialogische hindurch entwickelt, indem zunächst eine Ode zum Preise des Gottes, dem die kultische Feier galt, vorgetragen wurde, in welcher epische Berichte aus dem Leben und Wirken des Gottes als Begründung der schon vorhandenen, und als Erregungsmittel des noch nicht vorhandenen religiösen Dankgefühls und enthusiastischen Pathos benutzt wurden. Zum Protagonisten kam erst nach und nach der Deuteragonist und Tritagonist hinzu, und bis in die klassische Zeit des hellenischen Dramas blieb es üblich, daß die kleineren Rollen von den Darstellern der Hauptrollen, soweit als szenisch ausführbar, mit gespielt wurden. Nur dieser lyrische Ursprung und fortdauernde lyrische Charakter des antiken Dramas macht den Chor verständlich, der gar keine dramatische, sondern eine ausschließlich lyrische Bedeutung hat. Der Chor ist älter als der Dialog, indem letzterer sich erst durch episodisches Hervortreten aus dem ersteren entwickelt hat; die aus dem Chor hervortretenden Schauspieler waren ursprünglich nur Chorführer oder lyrische Solisten. Wie aller Vortragslyrik der Gesang wesentlich verbunden ist, so auch im Chor der griechischen Tragödie, der bei Instrumentalbegleitung unter rhythmischen Tanzbewegungen abgesungen wurde, also zugleich Tanzchor oder Reigen war. Die Solisten hingegen, welchen der Vortrag der illustrierenden epischen Zwischenreden anvertraut war, mußten auch in

Digitized by Google

ihrer Vortragsweise sich der halbsingenden Sprachmimik der epischen Rhapsoden annähern; wo sie aber in den lyrischen Ton zurückfielen, da müssen wir uns auch ihren Vortrag als wesentlich singend und von Instrumenten begleitet vorstellen. Das gleiche gilt vom indischen Drama, wo teilweise ganze Akte rein lyrischen Inhalts sind und nach unserer heutigen Bezeichnung einer Mischung von Oper und Ballett ähnlicher sind als unserem heutigen dramatischen Drama.

Es ist begreiflich, daß ein auf solcher Stufe stehengebliebenes, gleichsam in der Lyrik steckengebliebenes Drama noch sehr undramatisch erscheint, wenn es am Maßstabe des dramatischen Dramas gemessen wird, und daß man zu ganz verkehrten Resultaten kommen muß, wenn man die allgemein gültigen Gesetze des Dramas von dieser keimartigen Entwicklungsstufe desselben abstrahieren und mit ihnen unsere heutige Dramatik schulmeistern will. Das Wesen der Dramatik: die organische Durchdringung von Objektivität und Subjektivität, Anschauung und Gefühl auf jedem einzelnen Punkte und die innere dramatische Spannung der Handlung, kannten weder die Griechen noch die Inder; dafür erzielten sie aber lyrische Wirkungen tiefster Art mit ihrer lyrischen Dramatik. Die hereingezogene Objektivität der Handlung hat noch einerseits eine geringe Breite und andererseits einen wesentlich epischen, d. h. undramatischen Charakter, und beide Seiten durchdringen sich nicht organisch in jedem Punkte, sondern schieben sich mehr mosaikartig ineinander. Die geringe Breite der Handlung läßt das antike Drama wesentlich auf die Katastrophe und das derselben unmittelbar Voraufgehende beschränkt erscheinen, während das weiter Zurückliegende soweit als nötig durch eingeschaltete epische Berichte nachgeholt, meistens aber als dem Zuschauer hinlänglich bekannt vorausgesetzt wird. Das antike Drama gleicht daher eher dem fünften Akte eines modernen Dramas als der Totalität eines solchen; in ihm konnte sich die Forderung der Einheit von Zeit (Tageslänge) und Ort entwickeln, weil die Einheit der lyrischen Grundstimmung durch eine örtliche oder zeitliche Zerspaltung gestört worden wäre, und die Schmalheit des Handlungsausschnittes dieselbe ebenso überflüssig und ebenso leicht vermeidbar machte wie bei einem einzelnen Akte eines modernen Dramas. Die Handlung des indischen Dramas scheint breiter ausgezogen, aber sie scheint es doch bloß darum, weil die einzelnen lyrischen Situationen in ganze Akte ausgesponnen sind.

Die Handlung im lyrischen Drama ist wesentlich episch, d. h. die Dichtungsgestalten sind trotz etwaiger äußerlicher Aktivität innerlich wesentlich passiv, Werkzeuge einer oder mehrerer höherer Mächte ohne dramatische Selbstbestimmung. Das Einstehen des Helden für die ohne Selbstbestimmung auf sich geladene Schuld ist ebenso episch und undramatisch wie der Ausgang durch den deus ex machina. Je weiter sich das Drama von seinem lyrischen Ursprung entfernt, d. h. je mehr es sich mit epischer Handlung belädt, desto mehr wird auch der Chor aus seiner Stellung als rein lyrisches Echo herausgerückt und in die Beteiligung an der epischen Handlung als epische Masse herangezogen. Je mehr dagegen das Drama sich dem Wesen der Dramatik annähert, desto mehr tritt der Chor auch äußerlich in den Hintergrund, wie schon ein Vergleich zwischen Euripides

Digitized by Google

und Äschylos zeigt. In dem Maße als die kultische Feier zum bloßen äußeren Anlaß des Bühnenspiels wird und als dieses sich verselbständigt, tritt auch die Situationslyrik und philosophisch kontemplative Lyrik in den Vordergrund und die religiöse Stimmungslyrik mit ihrem odischen Schwung und ihrer dithyrambischen Begeisterung zurück. Die „schöne Sprache" und die „gewürzte Diktion" (ἡδυσμένος λόγος) hat in dieser lyrischen Dramatik eine viel bessere Berechtigung und breiteren Spielraum als in der epischen oder rein dramatischen Dramatik.

Die Unbestreitbarkeit der kunstgeschichtlichen Bedeutung dieser lyrischen Dramatik würde noch nichts für deren ästhetische Berechtigung beweisen; die Tatsache, daß vor Entdeckung der dramatischen Dramatik diese lyrische Dramatik die höchste Form der Poesie verwirklichen mußte, würde nicht hinreichen, derselben eine fortdauernde ästhetische Berechtigung auch nach der Eroberung der dramatischen Dramatik zu sichern. Die Form des Dramas fordert gebieterisch das Wesen des Dramatischen und läßt das relativ Undramatische dieser lyrischen Dramatik als einen Widerspruch gegen diese Forderung in der Seele jedes Zuschauers spürbar werden, dem die Berechtigung dieser Forderung einmal im Bewußtsein aufgegangen ist. Die bleibende ästhetische Berechtigung des hellenischen und indischen Dramas ruht aber auch nicht darauf, daß zufällig zur Zeit ihrer Blüte die dramatische Dramatik noch nicht entdeckt war, sondern darauf, daß sie bloß die poetische Seite einer *zusammengesetzten* Kunst waren, deren andere Seite die *Musik* bildete. Wie die Lyrik den Gesang als die ihr adäquate Vortragsweise fordert, so auch die lyrische Dramatik die Gesanggebärdenmimik mit Instrumentalbegleitung.

Das hellenische und indische Drama standen zu der unendlich viel einfacheren Musik ihrer Zeit in genau demselben Verhältnis wie die Operndichtung zur modernen Musik. Die absolute ästhetische Berechtigung der lyrischen Dramatik besteht fort in der poetischen Grundlage der Oper, aber auch nur in dieser, und für die moderne Oper sind im wesentlichen noch alle die Gesetze gültig, welche sich aus dem hellenischen und indischen Drama entwickeln lassen, abgesehen von den Modifikationen, welche durch die längere Dauer einer Opernaufführung und durch die Rückwirkung unserer dramatischen Dramatik auf die Oper herbeigeführt werden. Reißt man dagegen die lyrische Dramatik der Alten von ihrer musikalischen Grundlage los, um sie auf eine rein mimische zu stellen, so schafft man akademische Studien, die in ihrer Zwitterbildung weder der lyrischen Dramatik noch der dramatischen genugtun. Diesem Urteil sind alle Nachdichtungen antiker Dramen, alle Versuche der Wiedereinführung des Chors in das rezitierende Drama und alle Versuche der Anwendung hellenischer Kompositionsweise auf rein dramatische Sujets unrettbar verfallen, und die Tatsache, daß selbst unsere größten deutschen Dichter mit ihren in unklaren ästhetischen Ansichten wurzelnden Experimenten dieser Art scheitern mußten, ist der schlagendste Beweis für dasselbe. Wir sind ebensosehr außerstande, das hellenische Drama unter Weglassung seiner Musik für die heutige Bühne neu zu beleben, als die griechische Musik wiederherzustellen oder die etwa wiederhergestellte mit unseren Ohren noch unbefangen zu genießen; wir sind am allerwenigsten

Digitized by Google

imstande, die hellenische Musik durch eine moderne von studierter Einfachheit zu ersetzen, wenn auch solche Bemühungen der kunsthistorischen Rekonstruktion des Gesamteindrucks am besten dienen mögen.

Die einzige wahrhaft lebendige Erneuerung der hellenischen Dramen liegt in ihrer Verarbeitung zu modernen Opern. Hierbei kommt natürlich ein so abweichender Gesamteindruck heraus, wie die moderne Musik von der antiken abweichend ist, aber es wird doch das Wesen der lyrischen Dramatik gerettet, und es kann sogar dadurch auf eine so viel höhere Stufe gehoben werden, als die moderne Musik höher steht als die antike. In den besten uns vorliegenden Leistungen dieser Art (den Gluckschen Opern) ist leider die Dichtung weit entfernt, den zu stellenden Ansprüchen zu genügen, und selbst die Musik ist durch die inzwischen erfolgten reißend schnellen Fortschritte dieser Kunst so sehr überholt, daß uns diese Werke ihrer Entstehung nach zeitlich ferner zu stehen scheinen, als es wirklich der Fall ist. Ich glaube aber, daß gerade auf diesem Gebiete der Oper noch große Triumphe bevorstehen, obschon die Operndichtung keineswegs auf die Umarbeitung hellenischer Dramen beschränkt ist.

Ebenso wie das Wesen des rezitierenden Dramas verkannt wird, wenn man es, statt in der dramatischen, in der lyrischen Dramatik sucht, ebenso wird das Wesen der Oper oder des musikalischen Dramas verkannt, wenn man es, statt in der lyrischen, in der dramatischen Dramatik sucht. Wie die Dramatik überhaupt durch die Mimik bedingt ist und auf dieselbe Rücksicht zu nehmen hat, so speziell die lyrische Dramatik auf die Gesanggebärdenmimik und die derselben zugrunde liegende Musik. Wie die lyrische Dramatik der Hellenen und Inder nach Sujets aus ihrer Mythologie und Sagenwelt griff, so muß auch die lyrische Dramatik der modernen Oper vorzugsweise das Stoffgebiet der Mythen, Sagen, Legenden, Märchen, sei es der überlieferten, sei es der frei erdichteten, ausbeuten. In der Oper hat Wunder und Zauber, Schicksal und Götterwille noch seinen Platz, der ihm im dramatischen Drama versagt ist. Denn letzteres verlangt die volle Selbstbestimmung in der inneren Aktivität der Dichtungsgestalten, welche durch das Eingreifen des Übernatürlichen vernichtet wird. Die Oper dagegen kann diese Selbstbestimmung entbehren, weil es ihr mehr auf das lyrische Ausklingen der gleichviel ob aktiv oder passiv erweckten Stimmungen und Gefühle ankommt. Das rezitierende, dramatische Drama hat seinen Schwerpunkt in der Gefühlsdialektik der Motivation, die Oper in dem Ausspinnen der Gefühlsdissonanzen und Gefühlsharmonien, welche durch die Situationen hervorgerufen sind. Das erstere fordert das strengste Gleichgewicht von gefühlsmäßiger Subjektivität und anschaulicher Objektivität, die letztere ruht ganz auf dem Übergewicht der lyrisch musikalischen Gefühlssubjektivität und treibt diese auf den denkbar höchsten Gipfel.

Da die moderne Oper mit einer viel reicheren und anspruchsvolleren Musik verwachsen ist als das antike Drama, so hat sie auch nicht mehr gleich jenem für kontemplative Lyrik Raum; denn die, wenn auch bildlich anschauliche Darlegung der Gedanken, welche als Motive des Gefühlslebens dienen sollen, widerstrebt entschieden dem Eingehen in die moderne musikalische Ausdrucksform, während dies bei der hellenischen Musik nicht der Fall

Digitized by Google

gewesen sein kann. Die epische naive Lyrik konnte ihrer Natur nach in keine Gestalt der lyrischen Dramatik Eingang finden. Es bleibt demnach für die Operndichtung nur die Stimmungslyrik und Situationslyrik übrig. Die Stimmung als einheitliche Grundstimmung für ein ganzes Kunstwerk zugrunde zu legen und durch alle Modulationen hindurch festzuhalten, ist bei der Oper ebenso wichtig wie bei der koloristischen Malerei.

Das Sujet ist um so geeigneter für eine Operndichtung, je mehr Situationen es herbeiführt, welche die Gefühle aufs tiefste und mannigfaltigste zu erregen geeignet sind, ohne trotz aller Kontraste aus der Grundstimmung ganz herauszufallen. Je einfacher die Voraussetzungen und die Entfaltung der Handlung sind, durch welche diese Situationen herbeigeführt werden, desto günstiger ist es für die Oper, denn desto weniger wird die lyrische Dramatik durch epische oder rein dramatische Exkurse und Episoden unterbrochen, welche nur unvollständig mit der Musik verschmelzbar sind. Deshalb sind historische Stoffe mit komplizierten Voraussetzungen und verwickelter Handlung am allerwenigsten für die Oper geeignet, und Stoffe aus dem modernen Leben höchstens für die komische Oper, in welcher die unverwüstliche Heiterkeit der guten Laune der Musik Ersatz für die Unkomponierbarkeit der Intrigue gewähren muß. Von der dramatischen Dramatik hat die Operndichtung nur zweierlei zu entlehnen, erstens die Intensität der dramatischen Spannung und Steigerung im Gange der inneren Handlung, welche der Gefühlsintensität der Situationslyrik zugute kommen muß, und zweitens die Schärfe der Charakterzeichnung in den Dichtungsgestalten, welche die Kontraste der inneren Handlung erhöht und die Steigerung der dramatischen Spannung durch Zuspitzung der Konflikte erleichtert. Durch beides gewinnt die Musik Anregungen, welche (abgesehen von den komischen Charakteren) meist innerhalb der Grenze ihres Ausdrucksvermögens liegen.

In der Operndichtung ist die Beibehaltung des Chors ebenso selbstverständlich, wie der Versuch seiner Einführung in das rezitierende Drama verfehlt. Die lyrische Dramatik steht (schon durch das Singen der Darsteller) der Wahrheit im realistischen Sinne so fern, daß die Beibehaltung von Chorgesängen in dieser Hinsicht unbedenklich ist; auch ist es ebenso natürlich für mehrere von gleichem Gefühle beseelte Personen, zusammen zu singen, wie es unschicklich und ohrenbeleidigend ist, zusammen zu sprechen. Die lyrische Dramatik gestattet aber nicht bloß den Chor, sondern sie fordert ihn geradezu, und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß viele Darsteller oder handelnde Personen gemeinsam als Handelnde singen, sondern auch in dem Sinne, daß die Handlung der Dichtungsgestalten in der unbeteiligten Menge ein lyrisches Echo findet. Der Chor ist also nicht bloß eine Multiplikation von handelnden Personen, sondern auch ein idealer Repräsentant des Volkes und des Zuschauerpublikums, und hat die Aufgabe, diesem letzteren durch sein Singen und Sagen klarzumachen, was ihm beim Anblick dieser Handlung die Seele bewegt. Ein rein musikalisches Echo bietet zwar schon das Orchester in der modernen Oper, aber dieses kann immer nur einen einseitigen Ersatz für den fehlenden Chor gewähren, weil dieser außer dem musikalischen zugleich ein lyrisches Echo gewährt. Die

Digitized by Google

prinzipielle Beseitigung des Chors aus der Oper und seine Beschränkung auf eine Vielheit von handelnden Personen, wie Wagner sie theoretisch gefordert und im Tristan und Nibelungenring versucht hat, muß deshalb als ein entschiedener Mißgriff bekämpft werden.

Die lyrische Dramatik gestattet endlich und fordert zugleich eine stärkere Verdichtung der Handlung. Schon das rezitierende Drama erheischt im Vergleich mit der behaglichen Breite, in der das Epos die Handlung auseinanderlegt, eine bedeutende dramatische Konzentration, bei welcher alles Unwesentliche und irgendwie Entbehrliche ausgeschieden und nur der innere geistige Kern der Handlung übriggelassen wird. Aber das Drama hat doch noch in einem Maße Rücksicht zu nehmen auf Deutlichkeit, Vollständigkeit und Folgerichtigkeit des Motivationsprozesses, welcher der Konzentration Grenzen setzt. Die Operndichtung darf die Konzentration weiterführen, weil sie in bezug auf die Vorführung des Motivationsprozesses viel weniger gebunden ist. Im Drama will man bei jedem kleinsten Schritte der Handlung ganz genau wissen, warum der Handelnde sich so und nicht anders entschieden hat; es soll nichts unbestimmt und unverständlich bleiben, und jede Entschließung soll als Akt der Selbstbestimmung eine folgerichtige Konsequenz des Charakters und der gegebenen Umstände sein.

So strenge Ansprüche kann und darf man bei der Oper nicht stellen, weil es mehr auf die nachherigen Gefühlsreaktionen der Handelnden oder Leidenden als auf die Motive ihres Handelns ankommt; wo nicht einmal die aktive Selbstbestimmung Bedingung ist, sondern großenteils und in den wichtigsten Punkten das Walten höherer Mächte an deren Stelle tritt, da wird man auch auf die vollständige Verdeutlichung der Motivationsprozesse und deren strenge Folgerichtigkeit keinen allzu hohen Wert mehr legen können. Es schadet nichts, wenn manches im Gange der inneren Handlung unklar bleibt, da es wesentlich bloß um das Zustandekommen gewisser Situationen zu tun ist, von denen die Dichtungsgestalten lyrisch affiziert werden; die Phantasie des Zuschauers hat ja ohnehin volle Freiheit, sich die Lücken im Motivationsprozeß zu ergänzen. Neben dem epischen Walten der höheren Mächte hat auch das Zufallsspiel in der Oper mehr Raum, da auf die logische und pragmatische Folgerichtigkeit im Gange der Handlung weniger Gewicht gelegt zu werden braucht. Das Unwahrscheinliche kann man hier eher ertragen und durchgehen lassen, da es ja der Phantasie freisteht, diejenigen Voraussetzungen hinzuzufügen, durch deren Annahme das Unwahrscheinliche wahrscheinlich würde. Hierzu gehört nun auch das Zusammendrängen von äußeren und inneren Ereignissen, welche für gewöhnlich einen längeren Zeitraum einzunehmen pflegen, auf eine kurze Spanne Zeit. Besonders schwierig wird im rezitierenden Drama die Zumutung für den Zuschauer, an das Entstehen oder Erlöschen großer Leidenschaften, an Gesinnungsumwandlungen, große Gefühlsumschläge oder gar Charakterveränderungen in eng begrenzter Frist zu glauben; in der Oper läßt man sich dagegen solche Zumutungen weit eher gefallen, schon darum, weil man ein für allemal die Notwendigkeit stärkerer Verdichtung der Handlung kennt und demgemäß einen größeren Expansionskoeffizienten an dieselbe anlegt als im Drama.

Digitized by Google

Das Angeführte dürfte genügen zum Erweise der Tatsache, daß die lyrische Dramatik, aus rein poetischem Gesichtspunkt betrachtet, sich mit der dramatischen Dramatik an ästhetischem Werte nicht messen kann, und daß sie die Berechtigung ihrer Fortdauer trotz der Entwickelung einer dramatischen Dramatik und neben derselben nur durch das Eintreten der lyrischen Dramatik in ein zusammengesetztes musikalisch-poetisches Kunstwerk gewinnen kann, weil nur sie allein unter den drei Unterarten der Dramatik zu einem solchen Verschmelzen mit der Musik befähigt ist. So gewiß die Bedingtheit der gesamten dramatischen Dichtungsart durch die Mimik uns nicht hindern durfte, die poetische Seite des mimisch-poetischen Gesamtkunstwerks innerhalb der Einzelkunst der Poesie nach rein poetischen Maßstäben zu würdigen, ebenso gewiß darf uns die Bedingtheit der lyrischen Dramatik durch die Musik nicht hindern, die poetische Seite des musikalisch-mimisch-poetischen Gesamtkunstwerks auch aus rein poetischem Gesichtspunkt auf ihren ästhetischen Wert zu prüfen. Dabei hat sich ergeben, daß zwar die Dramatik, auch rein poetisch betrachtet, über der Epik und Lyrik steht, indem sie deren höhere Synthese bildet, daß aber die lyrische Dramatik unter der dramatischen Dramatik steht, weil erst in dieser letzteren das positiv Neue an der dritten Dichtungsart zu seinem vollen Rechte gelangt, aus welchem sie erst die Kraft schöpft, organische Synthese und nicht bloß äußerliche Ineinanderschiebung der Epik und Lyrik zu sein, und durch welches sie zugleich über beide positiv hinausgeht.

β) Die epische Dramatik

Wenn durch die lyrische Dramatik und deren Entfaltung einmal die Form des Bühnenspiels gewonnen und das Interesse an den episodisch zwischen die Chöre eingeschobenen epischen Handlungsteilen hinlänglich geweckt und gestärkt ist, ohne doch bis dahin zu der wahrhaft dramatischen Behandlung des Dramas geführt zu haben, so tritt der Augenblick ein, wo die epische Dramatik sich von der lyrisch-musikalischen ablöst und auf eigene Füße stellt. Diese Sonderung kann begünstigt werden teils durch einen Verfall des Bühnenwesens, welcher die Verfügung über ein geeignetes Chorpersonal abschneidet, teils durch einen zeitweiligen Verfall der Musik, welcher das Bühnenspiel zwingt, auf Musik zu verzichten und die lyrisch-musikalischen Bestandteile von sich auszuscheiden, teils endlich durch das Hervortreten einer neuen Weltanschauung mit einem neuen Ideen- und Interessenkreise und einem neuen epischen Stoffgebiet.

Als im Mittelalter nach langer Pause der Drang neu erwachte, die damals das Gemüt bewegenden christlichen Legendenstoffe sich dramatisch zu vergegenwärtigen, da mußte mit den einfachsten Mitteln hausgehalten werden, und so war es natürlich, daß die Mysterienspiele zunächst eine ganz naive Übertragung der epischen Legenden des christlichen Glaubenskreises auf die Bühne waren. Die Lyrik war dabei teils episch gebunden, teils trat sie aber auch in lyrischen Ergüssen als ausdrückliche Situationslyrik zutage. Von dem eigentlich Dramatischen schien diese epische Dramatik noch weiter entfernt zu sein als die der Hellenen, und doch führte sie in ihrer weiteren Entwickelung direkter auf dieselbe hin. Die antike lyrische Dramatik war

Digitized by Google

einerseits durch die Größe des antiken Theaters und die herkömmliche Maske verhindert, die vollen Konsequenzen zu ziehen, welche aus der Verbindung von Mimik und Poesie zu ziehen sind, und war andererseits durch ihre Beziehung zu Musik und Tanz von dem Wege der geradlinigen Entwickelung zur dramatischen Dramatik abgelenkt und in eine Sackgasse verfahren, innerhalb deren sie gerade durch die bereits erreichte Vollendung an weiterem Fortschreiten verhindert wurde. Die Mysterienspiele waren von allen diesen Hemmungen nicht eingeengt. Die Maskenlosigkeit und Dekorationslosigkeit, die aus bloßer Armut hervorgegangen waren, gereichten ihr zum sachlichen Vorteil; denn die Maskenlosigkeit nötigte die Darsteller zur Entwickelung einer physiognomischen Mimik, und die Dekorationslosigkeit gestattete eine Freiheit des Schaltens mit Ort und Zeit, welche der griechischen Bühne versagt war. So entfaltete sich die Handlung zu größerem Umfang, ohne welchen eine stärkere dramatische Spannung und eine staffelweise Steigerung derselben schwer erreichbar ist. Der Fortfall der Musik setzte an Stelle des epischen Rhapsodentons in der Deklamation eine mehr natürliche Sprechweise, auf Grund deren eine idealistisch wahre und individuell konkrete Sprachmimik sich erst entfalten konnte, ebenso wie die idealistisch wahre Gebärdenmimik erst auf Grund des Wegfallens der Maske und des Kothurns.

Ähnlich wie die epischen Stoffe der heiligen Legende konnten aber auch diejenigen der weltlichen Chronik auf die Bühne gebracht werden; d. h. der dramatisierten Legende steht die dramatisierte Historie gegenüber, wobei unter Historie auch schon wesentlich eine legendarische Zusammenziehung und Umgestaltung der wirklichen Geschichte zu verstehen ist. Wenn die dramatisierte Heiligenlegende und Passionsgeschichte an einer gewissen kultischen Gebundenheit leidet, so bewegt die dramatisierte Historie sich in desto größerer Freiheit, und deshalb ist es auch erst die letztere und nicht die erstere, in welcher die ersten Anläufe zu wahrhaft dramatischer Dramatik sichtbar werden. Daß die dramatisierte Historie im Vertrauen auf ihre außerästhetische Erregungsfähigkeit reales patriotischer Gefühle das lyrische Element in der Dichtung zurücksetzt, drückt sie zunächst unter das lyrisch so viel wirksamere Passionsspiel hinab; aber gerade diese Entfernung vom Lyrischen wird ihr zum Stachel für die Entfaltung wahrhaft dramatischer Spannung, wenn dieselbe zunächst auch erst bruchstückweise und ohne einheitliche Durchführung durch das Ganze der Dichtung auftritt.

In diesem Sinne sind trotz wahrhaft dramatischer Anläufe, Szenen und Episoden noch die Historien Calderons und Shakespeares epische Dramatik zu nennen, nicht weil ihnen die Einheit des Ortes und der Zeit, sondern weil ihnen die Einheit der Handlung und ihrer durchgehenden Spannung und Steigerung fehlt, d. h. weil sie noch eine wesentlich epische Komposition zeigen, ebenso wie das hellenische Drama eine wesentlich lyrische Komposition zeigt. Episch sind sie ferner darin, daß sie die Massen in die Aktion ziehen, in Gefechten, Aufständen, ja sogar in Verhandlungen zwischen feindlichen Parteien. Calderon ist auch darin noch ganz episch, daß die Selbstbestimmung der Dichtungsgestalten teils fehlt, teils bloß scheinbar ist, teils nur die untergeordneten Details der Handlung betrifft,

Digitized by Google

in der Hauptsache aber Götterwille, oder Heiligenfürsprache, oder Reliquienzauber und andere Wunder den Gang der Ereignisse bestimmen. Shakespeare dagegen ist darin schon ganz dramatisch im eigentlichsten Sinne, daß er den Gang der Handlung ohne Rest durch die Selbstbestimmung der Handelnden entscheiden läßt, selbst da, wo es dem Scheine nach nicht der Fall ist. Die lyrische Dramatik hatte insoweit, als sie überhaupt Handlung besaß, ebenfalls eine epische Handlung, welche in den lyrischen Grundbestandteil der Dichtung hineinbezogen war; die epische Dramatik hat die epische Handlung als Grundbestandteil der Dichtung, in welche das Lyrische nur mit hineinbezogen ist. In beiden ist das eigentlich Dramatische nur keimartig enthalten; aber während dieses eigentlich Dramatische in der lyrischen Dramatik von der lyrischen Komposition gebunden bleibt, sprengt es in der epischen Dramatik die Fesseln der epischen Komposition und macht sich schließlich zum Herren der Situation.

Dies geschieht in den nicht historischen Dramen Shakespeares, in welchen die dramatische Einheit der Handlung ihre Auferstehung feiert, nun aber nicht mehr als Stimmungseinheit eines fünftes Aktes, wie im griechischen Drama, sondern als eine die Breite der epischen Handlung wahrhaft überwältigende und ideell konzentrierende. Dabei macht es für das Wesen der Sache nichts aus, daß das wahrhaft Dramatische in seinem Siege die Fesseln, die es gesprengt hat, noch an seinen Gliedern weiterschleppt, d. h. die epische Komposition mit ihrer mutwilligen Zersplitterung von Zeit und Ort. So wenig Shakespeare über die der englischen Bühne seinerzeit zugrunde liegende Einrichtung der Mysterienbühne hinauskonnte, ebensowenig über die epische Komposition, die durch diese Art der Bühne begünstigt wird. Er leistete das Höchste, indem er trotz dieser epischen Komposition seiner Dichtungen die Einheit der dramatischen Handlung und die durchgehende Steigerung ihrer Spannung errang. Alle „Bühnenbearbeitungen" Shakespearescher Dramen gehen wesentlich darauf aus, von der in Shakespeare zum Durchbruch gelangten dramatischen Dramatik die ihr noch anhaftenden Eierschalen des epischen Ursprungs abzustreifen. Alle kritiklose Verhimmelung und Nachahmung Shakespeares scheitert daran, daß sie diese *bei ihm* verzeihliche epische Zerfahrenheit und Zersplitterung der Komposition *mit* nachahmt (z. B. Goethes Götz, Grabbes hundert Tage). Diejenigen, welche Calderon über Shakespeare stellen, zeigen damit, daß sie die epische Komposition nicht ohne die epische Handlungsführung konservieren wollen, d. h. daß sie die epische Dramatik prinzipiell höherstellen als die dramatische, was eben nur möglich ist, wenn man die epische Dichtungsart höherstellt als die dramatische, d. h. die überlegene synthetische Bedeutung der letzteren sowohl über die lyrische als auch über die epische noch nicht begriffen hat.

Die epische Dramatik hat nur eine kulturgeschichtliche und kunstgeschichtliche Berechtigung gegenüber der noch nicht entdeckten dramatischen Dramatik und der verlorengegangenen und noch nicht wieder entdeckten lyrischen Dramatik; aber sie hat keine ästhetische Berechtigung zum gesonderten Fortbestand neben diesen beiden. Wenn die ästhetischen Feinschmecker heute zu den Resten der Passionsspiele wallfahren, welche zufällig in dörflicher Ge-

Digitized by Google

birgsabgeschiedenheit sich erhalten haben, so hat das nur die Bedeutung einer kunstgeschichtlichen Ausgrabung, kann aber keineswegs als lebendige Bereicherung des heutigen Kunstlebens gelten. Zur Beförderung kunstgeschichtlicher Bildung kann man die Bühnenkunstwerke der verschiedensten Epochen ebensogut und noch besser als die der Hellenen zu künstlichem Scheinleben aufgalvanisieren; man muß sich nur nicht einbilden, mit solchen akademischen Experimenten und Spielereien etwas Lebendiges zustande zu bringen. Auch die Versuche, bei Gelegenheit des Lutherfestspiels eine volkstümlich epische Dramatik neu ins Leben zu rufen, haben nur die Bedeutung von Experimenten mit negativem Erfolg; denn das ihnen gewidmete Interesse bekundet sich deutlich genug als ein außerästhetisches, teils religiöses, teils kulturgeschichtliches, das nur durch die Feststimmung oder deren Nachklang zu genügender Höhe gebracht wird. Aus rein ästhetischem Gesichtspunkt gehört die epische Dramatik nur noch der kunstgeschichtlichen Vergangenheit an, während die Gegenwart nur die Wahl hat zwischen rein dramatischer und lyrisch-musikalischer Dramatik.

γ) Die rein dramatische Dramatik

Wenn die Dramatik im allgemeinen als eine durch das Wesen des Dramatischen vollzogene höhere Synthese der Epik und Lyrik zu betrachten ist, so kann man speziell die dramatische Dramatik als eine durch die Herausstellung des rein Dramatischen vollzogene Synthese der lyrischen und der epischen Dramatik bezeichnen. Wenn wir als den Gipfel der lyrischen Dramatik unter rein poetischem Gesichtspunkt die griechische Tragödie gelten lassen müssen und den Höhepunkt der epischen Dramatik in bezug auf epische Komposition in den Historien und weitschichtig angelegten Dramen Shakespeares (Lear, Cymbeline, Wintermärchen) finden, so ist es klar, daß die dramatische Dramatik die ihr entsprechende Kompositionsweise und Handlungsführung in der höheren Synthese der griechischen und Shakespeareschen zu suchen haben wird. Die strenge Einheitlichkeit der Stimmung des Baus und der Handlung, wie sie im einaktigen griechischen Drama waltet, ist erstens für jeden einzelnen Akt des modernen Dramas genau und sorgsam festzuhalten unter möglichster Wahrung der Einheit des Ortes und der Zeit. Der Ortswechsel innerhalb eines Aktes darf keine größere Entfernungen überspringen, als sie der Zuschauer zu Fuße während der Dauer des Dekorationswechsels zurücklegen könnte (z. B. aus dem Zimmer eines Hauses in dasjenige eines Nachbarhauses oder auf den Hof); die während eines Aktes verfließende Scheinzeit darf der wirklichen Spieldauer nicht mehr überlegen sein, als die dramatische Konzentration der Handlung es mit sich bringt (z. B. von Mitternacht bis zu Sonnenaufgang). Die Einheitlichkeit der Stimmung, des Baus und der Handlung, wie sie im griechischen Drama waltet, ist aber zweitens auch in sinngemäßer Modifikation auf das mehraktige moderne Drama zu übertragen.

Für den Ortswechsel zwischen zwei Akten gibt es auf Erden keine Grenze, da die Frist, welche ohne Schädigung der Handlungseinheit von der Phantasie zwischen zwei Akte gelegt werden kann, allemal ausreicht,

Digitized by Google

um auch die weitesten irdischen Entfernungen zu überschreiten. Für das zulässige Zeitintervall zwischen zwei Akten dagegen ist die Erwägung maßgebend, daß dasselbe nicht so groß werden darf, um die Einheit der Stimmung und des Motivationsprozesses zu beeinträchtigen. Wenn selbst ein Mord nach 30 Jahren verjährt, wenn meistens schon ein Jahrzehnt völliger Trennung genügt, um die intimsten Freunde einander zu entfremden, wenn eine Liebesleidenschaft schon nach ein- bis dreijähriger Trennung völlig abgekühlt zu sein pflegt, und wenn der menschliche Körper nach sieben Jahren durch den Stoffwechsel vollständig erneuert ist, so kann man nicht annehmen, daß nach jahrelanger Unterbrechung die Charaktere, Leidenschaften, Gefühle, Stimmungen und Interessen der Dichtungsgestalten noch so weit dieselben geblieben sind, um die nämliche Handlung in einheitlichem Zusammenhange weiterzuführen. Man muß alles Eisen schmieden, solange es warm ist, und man kann Leidenschaften, Gefühle, Interessen und Neigungen nicht auf Flaschen ziehen, um sie im Keller kalt zu stellen, bis sie dereinst zum Gebrauch hervorgeholt werden. Völker und Geschlechter sind um so viel zäher in ihren Kollektivgefühlen, wie sie langlebiger sind als das Individuum; deshalb ist die Epik und die epische Dramatik im Rechte, größere Zeitabschnitte bis zu einem Menschenalter durch die Einheit ihrer Handlung zu umspannen, und die Individuen als typische Repräsentanten der Individuen höherer Ordnung an deren Kollektivgefühlen dauernd teilnehmen zu lassen. Die dramatische Dramatik hingegen, welche mit dem individuellen Motivationsprozeß zu rechnen hat, darf auch nur solche Zeitintervalle zwischen die Akte legen, welche nicht bloß die Charaktere der handelnden Personen, sondern auch ihre Wünsche, Neigungen, Gefühle und Leidenschaften in ungeschwächter Kraft und in unveränderter Gestalt fortbestehen lassen. Das Maß solcher Intervalle wird natürlich verschieden sein, je nach der Beschaffenheit der handelnden Charaktere und ihrer bestimmenden Leidenschaften, und läßt sich deshalb nicht ziffermäßig feststellen. Ein schwer beweglicher aber fester, nachhaltiger und zäher Charakter wird seine Ziele länger festhalten, als ein unentschlossener, wankelmütiger und flatterhafter; eine leidenschaftliche Rachsucht wird sich besser konservieren als eine Freundschaft; ein grimmiger Haß wird schwerer erlöschen als eine glühende Liebe.

Man kann im allgemeinen behaupten, daß seit Lessing die Aufgabe einer höheren Synthese des griechischen und Shakespeareschen Dramenbaus richtig erkannt ist, auch das Bestreben lebendig geblieben ist, durch diese Synthese das eigentliche Wesen des Dramatischen, d. h. die motivatorische Spannung der inneren Handlung und die Steigerung dieser Spannung von Akt zu Akt, herauszuarbeiten. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß die auf dieses Ziel gerichteten Bestrebungen teils infolge einer gewissen Unklarheit der Absicht und einseitiger Vorliebe entweder für das griechische oder Shakespearesche Drama, teils infolge einer vorwiegend lyrischen, oder vorwiegend epischen, oder zwar gleichmäßig lyrischen und epischen aber schlechthin undramatischen Veranlagung der Dichter zu mehr oder minder einseitigen Ergebnissen geführt haben. Es zeigt sich teils ein gewisses Schwanken zwischen den zu vermittelnden Extremen, teils aber auch

Digitized by Google

ein bloß äußerlicher Ausgleich zwischen denselben ohne die Kraft, die innegehaltene Mitte der Kompositionsweise mit dem Pulsschlag dramatischen Lebens zu beseelen. Goethe z. B. beginnt bei seinen dramatischen Dichtungen episch und endet lyrisch, um schließlich im zweiten Teil des Faust beides buntscheckig durcheinanderzuwürfeln. Grillparzer beginnt lyrisch und geht mehr und mehr nach der epischen Seite hin, beide ohne Veranlagung zum spezifisch Dramatischen. Andere hervorragende Dichter wie Uhland und Rückert bieten mit ihren dramatischen Versuchen völlig Verfehltes. Grabbe bleibt trotz starker dramatischer Veranlagung von seinem ersten bis zum letzten Versuch ganz in der epischen Dramatik stecken. Schiller experimentiert mit seiner bedeutenden dramatischen Begabung bald mit der epischen bald mit der lyrischen Kompositionsweise und wird abberufen, als er das rechte Gleichgewicht gewonnen zu haben scheint. Kleist vergeudet lebend und sterbend sein großes Talent vor Erlangung der Reife, die ihm vielleicht ohnehin durch seine pathologische Belastung versagt geblieben wäre.

Für die Zukunft der dramatischen Dramatik ist es von Wichtigkeit, zu begreifen, daß dasjenige, was das größte bisherige dramatische Genie, Shakespeare, an dramatischer Wirkung erreicht hat, nicht wegen, sondern trotz des epischen Baus seiner Dramen von ihm erreicht worden ist, und daß es wesentlich darauf ankommt, in dem Shakespeareschen Vorbilde die ewig unversiegbare dramatische Spannkraft der gelungenen Szenen von dem veralteten und längst überwundenen Aufbau seiner Dramen zu sondern. Nur in bezug auf die epische Kompositionsweise Shakespeares kann es sich um eine Synthese mit der lyrischen Kompositionsweise des griechischen Dramas handeln; in bezug auf den dramatischen Lebensgehalt seiner gelungenen Szenen hingegen wäre der Versuch, dieselben durch Hereinziehung hellenischer Bestandteile zu verbessern, ganz verfehlt. Denn dieses spezifisch Dramatische ist vielmehr der positiv neue Lebenstrieb, durch dessen Entfaltung Shakespeare trotz Beibehaltung der mittelalterlichen Kompositionsweise sowohl das antike als auch das mittelalterliche Drama überwunden und die Ära der rein dramatischen Dramatik eingeleitet hat; nur wenn dieses spezifisch Dramatische zum treibenden Mittelpunkt und bestimmenden Formgesetz der dramatischen Dichtung gemacht wird, kann die Vereinigung der lyrischen und epischen Kompositionsweise zu einer höheren Synthese anstatt zu einem bloßen juste milieu führen. —

So wenig die Ästhetik im allgemeinen dem Künstler etwas Positives für seine praktischen Zwecke zu bieten hat, so ist doch gerade die rechte ästhetische Würdigung der vorhandenen höchsten Vorbilder und die Sonderung des bleibend Wertvollen und des Veralteten und Überwundenen an ihnen von der größten Bedeutung, weil durch die rechtzeitige Anbahnung des rechten vergleichenden Urteils über die vorhandenen Muster und die Art ihrer Verwendbarkeit eine Menge strebsamer Künstler vor einer Vergeudung ihres Talents auf verfehlten Wegen bewahrt werden. Deshalb habe ich gerade diesen Gegenstand hier näher berücksichtigt, über den noch vielfach Unklarheit zu herrschen scheint. Zugleich hoffe ich, durch diese Darstellung die grenzenlose Begriffsverwirrung, welche ein verkehrtes Spiel mit den vieldeutigen Begriffen „idealistisch und realistisch“ gerade auf dem Gebiete

Digitized by Google

des Dramas angerichtet hat, und aus welchen ein noch konfuseres Streben nach einer synthetischen idealrealistischen oder realidealistischen Dramatik Nahrung saugt, einigermaßen geklärt zu haben. Wenn man die lyrische Dramatik als die ideale, die epische als die reale, und die dramatische als die idealreale oder realideale bezeichnet, so hat man dabei ein schillerndes Spiel mit Worten getrieben, aus dem nur dann ein haltbarer Sinn herauszuschälen ist, wenn man sich erinnert, daß das Lyrische ein Übergewicht der Gefühlssubjektivität, das Epische ein Übergewicht der Anschauungsobjektivität und das spezifisch Dramatische ein annäherndes Gleichgewicht beider zeigt. Es ist aber durchaus irreleitend, diese Ausdrücke durch Idealität und Realität zu ersetzen, welche einen Gegensatz bezeichnen, der innerhalb des Gebietes der Kunst und ihres freien ästhetischen Scheins gar keine Stätte findet, und der da, wo er mit Gewalt in den ästhetischen Schein hineingezerrt wird, denselben als ästhetischen zerstört. Als psychische Funktion eines existierenden Geistes ist das subjektive Gefühl ebenso real wie die objektive Anschauung, ja sogar es ist der Gefahr des Irrtums und der Täuschung entrückt, von dem diese bedroht ist; als Bewußtseinsinhalt, Bild oder ästhetischer Schein ist die objektive Anschauung ebenso ideal wie das subjektive Gefühl. Für die Schönheit der Dichtung kommt es nur darauf an, daß beide adäquate Versinnlichung des idealen Gehalts bieten, also idealistisch wahr sind; sind sie dies, so sind sie schön, und ist es ästhetisch ganz gleichgültig, ob sie dabei unwahr im realistischen Sinne des Wortes sind, — sind sie dies nicht, so sind sie formal häßlich, und die größte realistische Wahrheit kann ihnen nicht ein Haarbreit Schönheit hinzubringen.

Da wir oben gesehen haben, daß die dramatische Lebendigkeit der poetischen Handlung der mimischen Lebendigkeit des durch sie erforderten Spiels entspricht, da wir ferner gesehen haben, daß die Mimik von allen Künsten der Wahrnehmung am meisten Gefahr läuft, in der nachahmenden Vorstufe des künstlerischen Schaffens steckenzubleiben und die idealistische künstlerische Wahrheit durch realistische Wahrheit der Nachahmung ersetzen zu wollen, so liegt die Gefahr nahe, daß auch die Dramatik um so leichter durch solchen unkünstlerischen Realismus angesteckt werden könne, je dramatischer sie ist und je mehr sie infolgedessen durch Rücksichten auf das Spiel gebunden ist. Die lyrische Dramatik in der Zeit ihrer kunstgeschichtlichen Isolierung wird dieser Gefahr am wenigsten ausgesetzt sein, weil die Mimik in ihr am wenigsten Bedeutung hat; die epische Dramatik wird es schon in höherem Grade sein, weil die Sprachgebärdenmimik leichter auf realistische Abwege gerät als die Gesanggebärdenmimik. Im höchsten Maße wird diese Gefahr die eigentlich dramatische Dramatik bedrohen, weil in ihr das Spiel am bestimmendsten ist; wo aber die dramatische Dramatik auf realistische und naturalistische Abwege gerät, wird sie auf die gleichzeitig gepflegte lyrische Dramatik der Oper eine Rückwirkung üben, um ihre verkehrten Kunstgrundsätze auch auf deren Gebiet zur Geltung zu bringen. Der dramatische Dichter wird sich den etwaigen naturalistischen Ansprüchen der Schauspieler um so williger fügen, je weniger er Dichter und je mehr er bloßer Fabrikant von „Theaterstücken" ist. Das rohe Mord- und Spektakelstück, das raffinierte Marterstück zur Aufreizung der leiblichen und seelischen Grau-

Digitized by Google

samkeitswollust, das sentimentale Rührstück, das es auf die Tränendrüsen der Zuschauer abgesehen hat, und die derbkomische Posse sind der beliebteste Tummelplatz für naturalistische Sprachgebärdenmimik, und die Zusammenhäufung krasser schauspielerischer Effekte gelingt dem Textfabrikanten um so leichter, je weniger er an dichterischem Ehrgeiz leidet und je ungenierter er der idealistischen poetischen Wahrheit ins Gesicht schlägt.

Wie es Gesangtexte gibt, die nur dazu da sind, um den Sängern die Mitwirkung bei einer musikalischen Aufführung zu ermöglichen, und darauf berechnet sind, daß sie vom Publikum doch nicht verstanden werden, so gibt es zahllose Bühnenstücke ernster und heiterer Art, die nur dazu da sind, den Schauspielern Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Gebärdenmimik und Sprachmimik zu geben, und die darauf berechnet sind, daß niemand sich die Mühe gibt, über die poetische Unwahrheit der Komposition und die prosaische Gemeinheit des Textes nachzudenken. Solche Theaterstücke, die zum Teil das Repertoir beherrschen (ganz besonders in außerdeutschen Ländern), verwirren den Begriff der Dramatik, indem sie das Publikum daran gewöhnen, etwas als Drama zu betrachten, was gar nicht mehr zur Poesie gehört. Trotzdem ist das Studium solcher Machwerke für den dramatischen Dichter sehr nützlich, weil er an ihnen lernen kann, wie einerseits der Dichter auf den Schauspieler positive Rücksicht zu nehmen hat, und wie er andererseits sich hüten muß, auf eine naturalistisch unreife oder entartete Schauspielkunst Rücksicht zu nehmen. Der geniale dramatische Dichter stellt dem Schauspieler Aufgaben, zu deren Lösung er in der Natur keine Modelle vorfindet, und zwingt ihn durch die überzeugende idealistische Wahrheit seiner Charaktere und ihrer inneren Handlung mit unwiderstehlicher Gewalt, sich über den unkünstlerischen Naturalismus der Routine zur schöpferischen mimischen Produktion zu erheben, natürlich nur, wenn schöpferisches Talent im Schauspieler steckt, das zum Siege über angelernte falsche Grundsätze wachgerufen werden kann. —

Wir hatten oben gesehen, daß die Epik einen gleichmäßig dahinfließenden Versbau verlangt, die Lyrik aber sowohl für die einfachsten wie für die kompliziertesten Versmaße Platz hat; es fragt sich nun, welches die für die Dramatik angemessenste Diktion ist. Auch hier wie bei der Epik und Lyrik sind die an den Vortrag der Dichtung zu stellenden ästhetischen Ansprüche maßgebend für die Art der Sprachgestaltung; der Vortrag der dramatischen Poesie unterscheidet sich aber dadurch von dem Vortrag der epischen und lyrischen Poesie, daß das Sprachmimische hier nur eine Seite des Spiels ist, d. h. daß die dramatische Poesie nicht anders gesprochen werden soll, als indem sie gespielt wird. Das Spiel ist genötigt, die Form der Rede hinter ihren Wortsinn in weit höherem Maße zurücktreten zu lassen als die Epik oder Lyrik; denn es soll nun nicht bloß deutlich und eindringlich gesprochen werden, sondern mit schärfster Charakteristik, es soll nicht bloß ausdrucksvoll in bezug auf den Inhalt der Rede, sondern auch ausdrucksvoll in bezug auf den individuellen Charakter und die momentane Stimmung des Redenden gesprochen werden, und die sprachmimische Äußerung in ihrem organischen Zusammenhang mit der physiognomischen Gebärdenmimik belassen werden. Die Sprache im Drama muß also einerseits

Digitized by Google

charakteristischer sein, was nur auf Kosten der formalen Schönheit möglich ist, und sie muß andererseits in engerer Verknüpfung mit dem Gebärdenspiel stehen und sich dem raschen Tempo und dem manchmal sehr schnellen Wechsel des letzteren anschließen können. Sie muß sich bald breit zum Strom der Überredung oder des Gefühlsausdrucks ergießen, bald in kurzen unvollständigen Sätzen oder Interjektionen den Kampf aufnehmen, bald sich zu größter Innigkeit vertiefen, bald sich zu schneidigster Schärfe zuspitzen, und immer bereit sein, dem raschesten Wechsel dieser Ansprüche zu folgen.

Diese Behauptungen gelten in voller Schärfe nur für die dramatische Dramatik, während die lyrische Dramatik sich mehr den lyrischen Versmaßen anschließen und die epische den epischen annähern wird. Das indische und hellenische Drama zeigt uns ebenso wie die moderne Oper einen wesentlich lyrischen Versbau, dessen Wirkungsfähigkeit in der modernen Oper erst im Beginn seiner Erprobung steht. Auch die epigrammatisch zugespitzte Wechselrede im lyrischen Drama pflegt die Form wenigstens so weit zu respektieren, daß sie die Einheit des Verses nicht zerreißt, während in dramatisch bewegten Opernszenen von den durcheinandersingenden Figuren der Vers zerhackt werden darf, weil die stärkere Einheit der spezifisch musikalischen Form ihn an zusammenhaltender Kraft überbietet. Die dramatische Dramatik verleugnet ihre Entwickelung aus der epischen auch darin nicht, daß sie wesentlich epische Versmaße festgehalten hat, und zwar die spanische Dramatik vierfüßige Trochäen, die französische Alexandriner, die englische fünffüßige Jamben. Von den Engländern haben auch die Deutschen unter Shakespeareschem Einfluß die fünffüßigen Jamben überkommen, welche in demselben Maße dramatischer als die anderen Versarten sind, wie die Dramen Shakespeares dramatischer sind als diejenigen Calderons oder Racines. Daher ist auch die deutsche Poesie die einzige, in welcher der Vers im Drama sich bis zur Gegenwart behauptet hat, während in den übrigen Kultursprachen der Sieg der Prosa über den Vers im Drama als entschieden gelten darf; das Drama strebt mit Recht von epischen Versmaßen loszukommen, welche seine dramatische Schlagfertigkeit und Beweglichkeit einschnüren.

Es ist kein Zweifel, daß eine dramatische Diktion keineswegs darum unpoetisch zu sein braucht, weil sie nicht versifiziert ist, und daß das Fortfallen jeder Rücksicht auf die Versform die Freiheit der Bewegung bei der Sprachgestaltung erleichtert. Eine prosaische Diktion braucht an Vornehmheit und Adel der Haltung, an poetischem Bilderreichtum und an feiner Abwägung der rhythmischen und Klangwirkungen nicht hinter einer versifizierten zurückzustehen; sie darf allerdings nicht einem gleichmäßig skandierenden Versmaß ähnlich werden, ohne zugleich auch die Regelmäßigkeit des Baus in der Gleichzahl der zu einem Verse zusammengehörenden Versfüße innezuhalten, d. h. wirklich versifizierte Diktion zu werden, sie kann aber sehr wohl einem rhythmisch freien Odenversbau für das Ohr gleichen, ohne für das Auge Versabteilung zu zeigen. Gerade die prosaische Diktion bietet den Vorteil, von dem höchsten Schwunge dithyrambischer Begeisterung bis herunter zur nüchternsten Bemerkung alle Abstufungen der Redeweise unmerklich ineinander überführen zu können, ohne die Einheit der Sprach-

Digitized by Google

form zu unterbrechen. Dagegen legt ein einmal gewähltes Versmaß dem Dichter, wenn er es durch das ganze Drama festhalten will, weit spürbarere Beschränkungen auf, und wenn er es wechseln will, bringt es ihn in die Gefahr, die Einheitlichkeit des formellen Gesamteindrucks zu stören. Je größer und weiter die Skala der durchlaufenen Stimmungen ist, desto störender macht die Fessel des Verses sich für den Dichter spürbar; andererseits aber gelangt der Dichter, wenn er sich von dieser Fessel befreit, leichter dazu, aus der einheitlichen Grundstimmung der Dichtung stellenweise herauszufallen Im ganzen wird der fünffüßige Jambus dem Dichter ein hinreichendes Maß von Beweglichkeit freilassen, besonders wenn man ihm gestattet, denselben für lyrische Höhenpunkte teils durch den Reim zu bereichern, teils mit entschieden lyrischen Versmaßen zu vertauschen, und für derbkomische Szenen ihn durch prosaische Rede zu ersetzen. Wo die Einheit der Grundstimmung doch einmal soweit durchbrochen wird, um die Festhaltung des fünffüßigen Jambus unzulänglich erscheinen zu lassen, da kann man seine kritischen Bedenken höchstens gegen diese innerliche Uneinheitlichkeit richten, aber nicht mehr gegen einen Wechsel der Redeform, welcher dem Wechsel der Grundstimmung gemäß ist, und von dieser als Konsequenz gefordert wird. Nur ein solcher Wechsel der Redeform, der von innen heraus nicht ausreichend bedingt ist, muß als eine entschieden unzulässige Störung in der formellen Einheit des Ganzen verurteilt werden.

So verstanden wird der fünffüßige Jambus eine ausreichende Grundlage, sowohl für das ernste als für das heitere Drama abgeben; er paßt gleich gut für das Versöhnungsdrama, wie für das feinkomische Lustspiel und die Tragödie. Unbestreitbar liegt in der Anwendung des Verses die Gefahr, in eine minder gedrängte, schneidige, bewegliche und charakteristische Diktion zu verfallen, und von der rein dramatischen in die epische oder lyrische Dramatik abzuschweifen; aber es ist ebenso unbestreitbar, daß in der prosaischen Diktion die entgegengesetzte Gefahr liegt, auch inhaltlich prosaisch, nüchtern, verstandesmäßig, reflektiert und poesielos zu werden. Wie der Vers die Abirrung nach der Seite des abstrakten Idealismus, so begünstigt die Prosa diejenige nach seiten eines unkünstlerischen Realismus und Naturalismus. Vor der ersteren Gefahr kann der Dichter sich dadurch schützen, daß er sein Drama zuerst in Prosa durcharbeitet und dann erst in Verse umschreibt, wie es seit hundert Jahren immer wieder neue Dichter getan haben; es ist aber keinesfalls Pflicht, diesen Umweg einzuschlagen, wenn man nur von der Natur die rechte Veranlagung zum Dramatiker mitbringt und sich über die Gefahren der epischen und lyrischen Abirrung klar ist. — Wer in der realistischen Wahrheit und Naturtreue die eigentlichste Aufgabe aller Kunst und speziell der Dramatik sieht, der wird selbstverständlich schon darum die Prosa fordern müssen, weil die Leute in Wirklichkeit nicht in Versen zu reden pflegen, also der Vers realistisch unwahr ist. Alle poesielosen Theaterstückfabrikanten, die im Dienste einer naturalistischen Schauspielkunst arbeiten, haben sich demgemäß von jeher der Prosa bedient, und haben sich beeilt, sich die von den Realisten aufgestellte Behauptung, daß die wahre Dramatik prosaisch sein müsse, als ein künstlerisches Evangelium anzueignen. Wäre diese Behauptung richtig, so

Digitized by Google

müßten vor allen Dingen Epik und Lyrik aus der Poesie gestrichen werden, weil sie ebenso wie die lyrische Dramatik der Oper ohne Verse nicht denkbar sind. Der wirkliche Dichter braucht fast einen höheren Grad von Sprachbeherrschung, um eine poetische Prosa im Drama zu schreiben, als um es in guten Versen abzufassen; den Gefahren der Prosa durch erstmalige Niederschrift in Versen und nachherige Umarbeitung in Prosa entgehen zu wollen, hat meines Wissens noch niemand versucht, möchte auch nicht ratsam sein, da die Prosa durch die Rückerinnerung an die Verse sicher verdorben werden würde.

Eine Gattung des Dramas, welche ihrer Natur nach der Behandlung in Versen widerstrebt, ist sicherlich eine unpoetische Gattung desselben, und man kann nach dem Grade ihres Widerstrebens gegen den Vers den Grad ihrer Entfernung vom Bereiche echter Kunst abschätzen. Damit ist nicht gesagt, daß auch jedes einzelne Drama schon darum unpoetisch sein müsse, weil es in Prosa verfaßt ist; es kann ein solches ohne Zweifel viel poetischer sein als andere Dramen in Versen. Wohl aber kann man sagen, daß die Möglichkeit, ein bestimmtes prosaisch geschriebenes Drama in Verse umzusetzen, als Bedingung für seinen poetischen Wert gelten könne, gleichviel, ob es ein Schauspiel, ein feines Lustspiel, eine Tragödie oder ein humoristisches Phantasiestück ist. Ein und dasselbe Drama desselben Dichters wird bei der Umarbeitung aus prosaischer in versifizierte Diktion allemal an ästhetischem Werte gewinnen, vorausgesetzt, daß der Dichter die Sprache in beiderlei Gestalt in gleichem Maße beherrscht und zu beiden Bearbeitungen die gleich günstige Disposition und gleiche Liebe und Sorgfalt hinzubringt. Auch die meisterhafteste Prosa macht in einem Meisterwerk von dramatischer Dichtung den Eindruck eines Entwurfs, einer vorläufigen Bearbeitung, welche auf ihre endgültige Gestaltung noch wartet. Wenn diejenigen recht hätten, welche behaupten, daß die Zeit der Versdramatik unwiederbringlich vorüber sei, so würde das so viel bedeuten, als daß die Zeit vollendeter dramatischer Meisterwerke überhaupt vorüber sei, worüber zu streiten müßig wäre. Auch die romanischen Nationen werden nicht mehr zu vollendeten dramatischen Meisterwerken gelangen; es sei denn, daß sie sich zunächst einen dramatischen Vers anschaffen.

2. Die Lesepoesie

a) Die Lesepoesie im Verhältnis zur Vortragspoesie

Alle echte Epik, Lyrik und Dramatik ist dazu da, um gesagt, gesungen und gespielt zu werden. Damit ist nicht behauptet, daß sie erst durch das Sagen, Singen und Spielen Vortragspoesie wird; sondern sie ist es schon vorher, sofern sie ganz darauf hin gedichtet ist, gesagt, gesungen und gespielt zu werden. Sie ist es, unabhängig davon, ob die Künste der Sprachmimik, des ausdrucksvollen Gesanges, der Sprachgebärdenmimik und der Gesanggebärdenmimik hinzutreten, um mit ihr zusammen im Vortrag ein zusammengesetztes Kunstwerk zu liefern. Die Vortragspoesie hat ihre

Digitized by Google

Bedeutung als einfache Kunst darin, daß sie an und für sich die eine Seite eines solchen zusammengesetzten Kunstwerkes darstellt, welcher die andere Seite nur beihelfend dient. Am unerheblichsten ist die Verstärkung der Gesamtwirkung von seiten des Vortrages bei der Epik, wichtiger schon bei der Lyrik, am bedeutendsten beim Drama; demgemäß vollzieht sich auch in der Rücksichtnahme der Vortragspoesie auf die andere Seite des Gesamtkunstwerks eine Steigerung von der Epik durch die Lyrik hindurch zur Dramatik.

In demselben Verhältnis, wie die Seite des Vortrags im Gesamtkunstwerk gegen diejenige der Poesie an Bedeutung zurücktritt, ist es auch leichter, von dem realen Vortrag zu abstrahieren, und die aufgeschriebene Poesie so zu lesen, daß man den objektiv fehlenden Vortrag subjektiv durch die Phantasie ergänzt. Am leichtesten ist dieses innere Hören bei der Lektüre einer epischen Dichtung, weil man nur den ziemlich monotonen Tonfall des Rhapsoden vor dem geistigen Ohr zu reproduzieren hat. Schwieriger ist es schon bei einem lyrischen Gedicht, besonders wenn dasselbe verwickelte Versmaße enthält und dieselben ebenso häufig wechselt wie die Stimmung. Am schwierigsten ist die Aufgabe beim Drama, weil die Phantasie hier nicht nur die Sprachmimik dem Charakter der Rollen gemäß vor dem inneren Ohr reproduzieren soll, sondern zugleich auch die zugehörige Gebärdenmimik vor dem inneren Auge. Beim Lesen eines Epos wird die Anschauung der geschilderten Situationen und Handlungen ebenso deutlich wie beim Hören; beim Lesen eines lyrischen Gedichts kommt es entweder auf Situationen und Handlung gar nicht an, oder wenn es auf solche ankommt, so sind sie auch ebenso ausreichend für den Leser wie für den Hörer angedeutet; nur beim Drama ist die Schilderung der Situationen und Handlungen durch die Dichtung selbst unvollständig und bedarf der Ergänzung durch die Tätigkeit des Regisseurs und Dekorationsmalers und durch die schöpferische Mimik der Schauspieler. Diese alle wirken zusammen, nachdem sie sich in den Geist der Dichtung versenkt haben und dabei zum Teil noch durch Überlieferung unterstützt worden sind; der Leser aber muß diese ganze Arbeit leisten, ohne das Stück zu kennen.

Wenn man schon ein etwas wechselvolles lyrisches Gedicht zweimal lesen muß, um es ganz zu verstehen, so kann man noch gewisser sein, daß die erste Lektüre eines Dramas erst Vorbereitung für das Verständnis und den Genuß der Dichtung ist. Viele Leute, die keine hervorragende Phantasie und keine besondere Anlage zum Regisseur und Schauspieler haben, sind überhaupt nicht imstande, ein Drama bei der Lektüre deutlich vor sich zu sehen und recht zu genießen, es sei denn, daß sie es vorher schon in einer guten Aufführung gesehen haben und nun bei der Lektüre bloß Erinnerungen wach zu rufen brauchen. Für den Genuß der Lyrik dagegen kommt es nicht so sehr darauf an, daß man dieselbe schon einmal hat gut vortragen hören, als darauf, daß man sich in einer Stimmung befindet, welche, wenn nicht gar der dargestellten verwandt oder gleich ist, so doch entgegenkommend und zur Hingebung bereit ist. Ein kürzeres lyrisches Gedicht zum zweitenmal zu lesen, um sich ganz in dessen Stimmung zu versenken, ist, wenn es das erstemal schon anziehend gewirkt hat, keine so große Zumutung,

Digitized by Google

während man sich weit schwerer entschließt, ein so viel längeres Drama bald nach der ersten Lektüre zum zweitenmal zu lesen. Immerhin sind diese Hindernisse auch bei der dramatischen Poesie nicht unüberwindlich, und der vorwiegend dramatisch veranlagte Leser mit lebhafter Phantasie wird sie leicht genug überwinden, um die auf dem Bühnenrepertoir nicht mehr, oder noch nicht heimische bessere dramatische Literatur im Wege der Lektüre zu genießen. Dasselbe gilt für solche Freunde der dramatischen Poesie, welche keine gute Bühne in ihrer Nähe haben oder durch Mittellosigkeit oder Krankheit behindert sind, dieselbe aufzusuchen.

Wenn man auf diese Weise den lebendigen Vortrag durch Lektüre und Phantasiereproduktion der Gehörs- und Gesichtseindrücke ersetzt, so verliert dadurch die in solcher Weise genossene Poesie keineswegs den Charakter der Vortragspoesie, wenn anders sie denselben vorher besessen hat. Die Lektüre veranlaßt in erster Reihe die Phantasie dazu, sich die Wirkung zu reproduzieren, welche der Wahrnehmungseindruck des Vortrags auf die Sinne hervorbringen würde, und läßt erst daraus die eigentlich poetische Wirkung hervorgehen. Die Wirkung der Poesie ist in beiden Fällen ein Produkt des Vortrags, gleichviel ob des mit dem äußeren, oder des mit dem inneren Sinne perzipierten. Dabei ist freilich vorausgesetzt, daß die Dichtung für den Vortrag geeignet sei und dadurch der Phantasie ihre Aufgabe, den Vortrag und das Spiel innerlich zu erleben, erleichtere, ja sogar erst ermögliche. Diese Voraussetzung ist jedoch nicht immer erfüllt. Einesteils kann der Dichter zwar die Absicht gehabt haben, echte Vortragsdichtung zu liefern, aber mit seinen Kräften hinter der Aufgabe zurückgeblieben sein; anderenteils kann er aber auch die Absicht entschieden von sich weisen, irgendwelche Rücksichten auf Vortrag und Spiel zu nehmen. Im ersteren Falle kann der Dichter entweder seine Unzulänglichkeit und sein Scheitern an der Aufgabe einsehen, oder auch nicht, und wird dann entweder seine Dichtung für sich behalten, oder sie für Vortragspoesie halten, ohne daß sie es ist; im anderen Falle wird er die Vortragspoesie als eine untergeordnete Stufe der Poesie verschmähen und etwas Besseres als diese zu bieten beanspruchen. Gleichviel, ob die dargebotene Dichtung vom Dichter noch irrtümlich für Vortragspoesie gehalten wird, oder ob sie für etwas anderes und Besseres als diese angesehen wird, sie hat tatsächlich in beiden Fällen aufgehört, es zu sein, und ist, sofern sie überhaupt noch Poesie ist, Lesepoesie geworden.

Die Vortragspoesie ist und bleibt Vortragspoesie, gleichviel ob sie wirklich gesagt und gesungen und gespielt wird oder ob dies nur von der Phantasie des Lesers vorgestellt wird; insofern das letztere geschieht, wird ja eben dadurch anerkannt, daß eigentlich etwas anderes mit ihr geschehen sollte, daß sie also nicht zum bloßen Lesen, sondern zum wirklichen Vortrag bestimmt und geeignet ist. Die Lesepoesie dagegen ist und bleibt Lesepoesie, gleichviel ob sie irrtümlich etwas anderes zu sein beansprucht oder nicht, und gleichviel ob sie, anstatt in der Stille gelesen zu werden, etwa durch Vorlesen zu Gehör gebracht wird. Die Vortragspoesie stützt sich auf den sinnlichen Eindruck der Worte, und läßt den Hörer erst von diesem aus zum Wortsinn gelangen, nun aber auch den Sinn als einen durch jenen ge-

Digitized by Google

färbten empfangen; die Lesepoesie dagegen überspringt geflissentlich den Wortklang, um sich nicht bei einer Nebensache aufzuhalten, und schreitet unmittelbar vom gelesenen Zeichen zum Wortsinn fort, um gleich die Hauptsache, auf die es ankommt, zu ergreifen. Das Wortklangbild kann dabei in schattenhafter Abblassung als Durchgangspunkt des psychischen Prozesses immer noch Verwendung finden, aber ohne die Aufmerksamkeit und das Interesse gefangen zu nehmen, und als bloßes, an und für sich gleichgültiges Mittel zum Verständnis des Wortsinns; es kann aber auch durch das ebenso blasse und schattenhafte Muskelgefühlsbild des Aussprechens, ja sogar bei sehr geübten Lesern durch das bloße Schriftzeichen ersetzt werden. Welche Art von Vermittelungen oder in welcher Verbindung dieselben bei diesem Prozeß vorkommen, ist bloß noch von psychologischem, aber nicht mehr von ästhetischem Interesse, da sie doch keinen integrierenden Bestandteil des Kunstwerkes als solchen mehr bilden.

Die Lesepoesie legt ebensowenig Wert auf formalschöne Sprachgestaltung nach der Seite des schönen Wortklanges, als auf eine zum ausdrucksvollen Sprachvortrag veranlassende Sprachgestaltung; ihr kommt es lediglich und ausschließlich auf den Wortsinn an, und höchstens in negativer Hinsicht wird sie dem Sprachklange so weit Rechnung tragen müssen, daß die abgeblaßten nebenherlaufenden Wortklangbilder nicht etwa gar durch phonetische Unannehmlichkeit störend wirken und sich der Aufmerksamkeit aufdrängen, anstatt unbeachtet zu bleiben. Hieraus geht hervor, daß die Lesepoesie den Vers nicht brauchen kann und ihn als ein störendes Element der Sprachgestaltung verwerfen muß. Sie kann wohl eine schöne Sprache haben, aber nur insoweit, als dieselbe durch ihren Wortsinn poetisch schön ist, nicht sofern dieselbe durch ihren Wortklang schön sein will. Da sich der Wortsinn leichter in eine fremde Sprache übersetzen läßt als der Wortklang, so wird auch die Lesepoesie sehr viel leichter durch Übersetzungen ihrem ganzen poetischen Werte nach fremden Völkern mitzuteilen sein.

Die Konsequenz gilt natürlich nur für die reine und echte Lesepoesie in voller Strenge, schließt aber nicht aus, daß es verschiedene Arten der Lesepoesie gibt, welche ihr nicht oder nur teilweise Rechnung tragen. Dies kommt zum Teil daher, weil die Lesepoesie oft unwillkürlich aus verunglückter Epik, Lyrik und Dramatik erwächst, zum Teil daher, daß die Dichter, welche absichtlich Lesepoesie bieten wollen, sich doch über deren Unterschiede von der Vortragspoesie nicht klar sind und deshalb von dieser Sprachformen und Kompositionsformen entlehnen, welche der Lesepoesie nicht angemessen sind. Die Lesedichtung ermangelt oft noch des rechten Vertrauens in ihre ästhetische Berechtigung und sucht sich einen höheren poetischen Wert dadurch zu sichern, daß sie auf die allgemein anerkannten Arten der Vortragsdichtung zurückgreift, ohne zu merken, daß sie durch solches Schmücken mit erborgten Federn sich selbst untreu wird und sich entstellt. Es entstehen auf diese Weise Übergangsformationen zwischen Vortrags- und Lesepoesie, welche weder dem Maßstabe der einen noch dem der anderen genügen, und in denen dennoch eine große poetische Kraft und Schönheit niedergelegt sein kann. Aus dem Gesichtspunkt der Vortragspoesie kann man sie als Lese-

Digitized by Google

epos, Leselyrik und Lesedrama bezeichnen, weil sie die entscheidende Rücksichtnahme auf die Sagbarkeit, Sangbarkeit und Spielbarkeit aufgegeben haben und sich an den Leser wenden. Aus dem Gesichtspunkt der Lesepoesie dagegen muß man sie als unechte oder uneigentliche Lesepoesie bezeichnen, weil sie zwar mit der Rücksicht auf Sagbarkeit, Sangbarkeit und Spielbarkeit gebrochen haben, aber ohne mit den Kompositionsformen und Sprachformen zu brechen, welche aus dieser Rücksicht erwachsen sind.

Als Leseepen kann man alle epischen Dichtungen bezeichnen, welche zwar durch formale und inhaltliche Vorzüge das Interesse des Lesers zu erwecken vermögen, aber die Probe der Rezitation nach Gesängen nicht bestehen würden. Im Bereiche der plastischen Epik fallen unter diesen Begriff fast alle akademischen Nachahmungen der Volksdichtung, im Bereiche der malerischen Epik vorzugsweise die allzusehr mit Landschaftsschilderungen und subjektiven Reflexionen durchtränkten Dichtungen, bei denen die zusammengeschrumpfte epische Handlung nicht mehr ausreichen würde, ein Hörerpublikum zu fesseln, während das Leserpublikum auch von den eingestreuten Zutaten, wenn sie geistvoll sind, zur Genüge gefesselt werden kann. — Leselyrik ist alle ihrer Natur nach unsangbare Lyrik, mit anderen Worten eine solche, die sich der musikalischen Komposition entzieht oder nur gewaltsam einer solchen unterworfen werden kann. Es fällt hierunter nach dem oben Gesagten insbesondere diejenige kontemplative Lyrik, welche nach der Seite einer unpoetischen Reflexion oder Didaktik abschweift, also dasjenige, was man „Gedankenlyrik" im etymologischen Sinne des Wortes nennen könnte. — Lesedrama heißt eine Dichtung in dramatischer Form, welche doch nicht für die Aufführung auf der Bühne geeignet ist, oder wenigstens nur trotz ihrer dramatischen Mängel um eines ausnahmsweise hohen poetischen Wertes willen sich auf der Bühne behauptet. Ein solches Drama kann bloß darum zum Lesedrama verurteilt sein, weil es zur lyrischen oder epischen Dramatik gehört; im ersteren Falle kann es durch musikalische Komposition für die Opernbühne gerettet werden, im letzteren Falle vielleicht noch ganz wirksam bei der epischen Rezitation sein, wenn ihm auch die bloß der dramatischen Dramatik geöffnete moderne Schauspielbühne verschlossen bleibt. In beiden Fällen sinkt es nur in Ermangelung der entsprechenden Veranstaltungen für den ihm angemessenen Vortrag zum Lesedrama herab. Das Lesedrama im engeren Sinne des Wortes dagegen ist ein solches, das weder spielbar, noch sangbar, noch sagbar, sondern nur lesbar ist, also weder für die Schauspielbühne noch für die Opernbühne, noch auch für die surrogative Rezitation zu brauchen ist und doch noch poetische Schönheiten enthält, welche die Lektüre desselben lohnend machen. Eine solche Dichtung benutzt die Form des Dramas, beziehungsweise diejenige des dramatischen Verses gleichsam nur noch infolge einer gewissen Laune des Dichters, der für diese Form zufällig eine Vorliebe besitzt, ohne sie mit dramatischem Gehalt füllen zu können (z. B. ein großer Teil von Goethes Faust und sämtliche Tiecksche Dramen).

Bei allen diesen Zwitterbildungen und Übergangsformationen kann man nur bedauern, daß der Dichter nicht die seinem poetischen Gehalt angemessene Kompositionsform zu finden vermocht hat, oder daß er nicht über

Digitized by Google

ein solches Maß von Begabung verfügte, um den poetischen Gehalt der gewählten Kompositionsform anzugleichen. Auch der höchste poetische Wert vermag nicht, den Widerspruch eines solchen Setzens zwischen zwei Stühle unspürbar zu machen, wenn man auch die wertvolleren Dichtungen dieser Art trotz dieses Widerspruches nicht missen möchte. Die echte Lesepoesie aber kann nur eine solche sein, welche diejenigen Sprachformen und Kompositionsformen zeigt, welche ihr selbst, d. h. ihrem eigenen Wesen gemäß sind, nicht aber solche Formen, die der Vortragspoesie entlehnt sind. So gewiß die echte Vortragspoesie die Sprachform des Verses braucht, so gewiß muß die echte Lesepoesie sich in versloser, prosaischer Sprachform bewegen; so gewiß die erstere entweder Epos, oder lyrisches Gedicht, oder Drama sein muß, so gewiß darf die letztere keines dieser drei sein. — Alle echte Vortragspoesie ist nur eine Seite eines zusammengesetzten Kunstwerks, und wenn auch dessen herrschende und überwiegende Seite, so doch durch die Rücksichtnahme auf dessen dienende Seite mitbestimmt und eingeengt; erst die echte Lesepoesie ist völlig freie und reine Poesie, die auf nichts mehr als auf sich selbst Rücksicht zu nehmen hat, und somit die schlechthin einfache Kunst der Phantasie. Die Vortragspoesie ist noch in höherem oder geringerem Grade der Wahrnehmungssinnlichkeit verhaftet, und durch sie wie durch ein stoffliches Element herniedergezogen und an die Erde gebunden; erst die Lesepoesie, die sich vom Wortklang emanzipiert und bloß auf den Wortsinn stützt, bietet den poetischen Phantasieschein in seiner möglichsten Reinheit und Freiheit. In demselben Sinne, wie die Poesie überhaupt geistiger ist als die Wahrnehmungskünste, ohne darum die Sinnlichkeit in deren Verklärung durch die Phantasie einzubüßen, in demselben Sinne ist auch die Lesepoesie geistiger als die Vortragspoesie. Man könnte die Lesepoesie eine potenzierte Poesie nennen, wenn es nicht richtiger wäre, sie die reine, d. h. von aller Verbindung mit Wahrnehmungsschein gereinigte Poesie zu nennen, und die Vortragspoesie nur als die eine Seite eines aus Wahrnehmungsschein und poetischem Phantasieschein zusammengesetzten Kunstwerks gelten zu lassen. —

Je geistiger eine Kunst ist, desto mehr läuft sie Gefahr, sich von der ästhetischen Scheinhaftigkeit zu entfernen und in abstrakte gedankliche Geistigkeit zu verirren; darum wird auch die Lesepoesie dieser Gefahr in höherem Maße ausgesetzt sein als die Vortragspoesie. Wir haben gesehen, daß die Gefahr der Abirrung aus der künstlerischen Sphäre bei der Epik in der Breite handlungsloser Schilderung oder eingestreuter Reflexionen, bei der Lyrik in der Gedankenmäßigkeit der Kontemplation und in formaler Verkünstelei, bei der Dramatik in einem poesielosen Dienste unter den Anforderungen einer naturalistischen Mimik liegt; in der Lesepoesie liegt die Gefahr darin, daß sie teils dem *theoretischen* Interesse psychologischer oder gar pathologischer Forschung, teils *praktischen* Tendenzen von mehr oder minder aktueller oder brennender Wichtigkeit dient. Bei beidem liegt die Verführung zum Demonstrieren und Beweisen durch abstrakte Reflexionen sehr nahe; aber auch wo diese Klippe vermieden wird, scheitert der Dichter doch schon an dem außerästhetischen Zweck seiner Arbeit, welcher die Freiheit des Schönen im Kunstwerk zerstört, wenn derselbe auch oft genug gerade

Digitized by Google

dadurch zur Ursache eines zeitweiligen sensationellen Erfolges werden kann. Das Zurücktreten der poetischen Sprachform und die Konzentration auf den Wortsinn bedroht die Lesepoesie noch mit einer zweiten Gefahr, indem sie ihr in höherem Maße als der Vortragspoesie die Verirrung nahelegt, auf die Erregung außerästhetischer realer Gefühle, z. B. des Grauens, der geschlechtlichen Sinnlichkeit und der Grausamkeitswollust auszugehen, und dadurch das Unterhaltungsbedürfnis geschmacksroher oder geschmacksverderbter Leser zu ködern, welches für wahrhaft poetische Lektüre kaum noch, oder kaum mehr Empfänglichkeit genug gehabt hätte. Auf diesem Abwege konkurriert die Lesepoesie mit den rohen Mord- und Spektakelstücken der Volksbühne und mit den raffinierten Verführungskünsten des entarteten „Sittendramas" depravierter Völker und Zeiten. Der stofflich sinnliche Reiz reicht nicht selten der außerästhetischen Tendenz die Hand, die aber dann meistens noch dazu eine perverse Tendenz ist, so daß das Kunstwidrige zugleich zum Naturwidrigen oder zum Unmoralischen oder zu beidem zugleich wird. Die leichte Verbreitbarkeit der Lesepoesie durch den Druck im Zeitalter der allgemeinen Schulpflicht hat die Folge, daß die geschäftliche Spekulation sich mit dem größten Eifer auf die Roheit, Verderbtheit und leichte Verführbarkeit des Volksgeschmacks wirft, um ihn finanziell auszubeuten, unbekümmert um das dabei begangene Verbrechen, ihn immer weiter zu depravieren.

Aber auch höher strebende Talente verfallen nicht selten solchen Verirrungen und suchen dann wohl gar eine ästhetische Theorie aufzustellen, die ihre Verirrung als rettende Tat und reinigende Reform der Kunst verherrlichen soll. Hier pflegt dann wieder der künstlerische „Realismus" als Stichwort zu dienen. Und es läßt sich ja nicht leugnen, daß dem rein idealen ästhetischen Schein gegenüber sowohl theoretische und experimentelle psychologische Studien, als auch aktuelle praktische Tendenzen, als auch die nervenerschütternden sinnlich-stofflichen Reizmittel darin zusammenkommen, realistisch zu sein. Übersehen wird dabei nur, daß sie gerade nur so weit realistisch heißen können, als sie außerästhetisch sind, d. h. aus dem Gebiet echter Kunst herausfallen. Idealistische psychologische Wahrheit muß die Lesepoesie natürlich besitzen, und sie wird von ihr um so mehr gefordert werden müssen, je seelisch vertiefter sie im Vergleich zu den anderen Künsten sein soll; aber wenn sie idealistische psychologische Wahrheit hat, so kann sie die realistische entbehren, und wenn ihr die erstere abgeht, so gewinnt sie durch noch soviel realistische psychologische Wahrheit keinen Funken von Poesie oder Schönheit, sondern bleibt etwas Unkünstlerisches, das sich mit Unrecht für Kunst ausgibt. Dasselbe gilt für den Realismus aktueller Tendenzdichtungen, z. B. der belletristischen Behandlung sozialer oder religiöser Probleme in lehrhafter oder reformatorischer Absicht. Wenn diese auch kulturgeschichtlich und moralisch wertvoller sein mag als die Literatur der realen Gefühlserregungen, so steht die letztere in der Regel doch wenigstens insofern der Kunst näher, als sie sorgfältiger die abstrakte Reflexion vermeidet und ganz mit sinnlichem Phantasieschein wirkt. Gleichviel, ob die psychologische Vivisektion, die tendenziöse Aktualität oder der kitzelnde und marternde Nervenreiz den Schwerpunkt dieses außerästhetischen Realismus der

Digitized by Google

Lesepoesie bildet, immer wird derselbe in seiner unkünstlerischen Richtung genötigt sein, nach Verschüttung des echten Brunnens der Kunst und Poesie in den trüben Gewässern der realistischen Naturnachahmung zu fischen und dabei sogar im realistischen Sinne unwahr werden, indem er aus Haß gegen jeden Schimmer von Idealität in der Natur das Unangenehme, Häßliche und Widrige einseitig bevorzugt und karikierend übertreibt. Nicht der Natur wie sie ist, ahmt ein solcher Realismus nach, sondern wie sie nach seiner Meinung eigentlich sein müßte, d. h. einer fingierten, aller Idealität baren Natur.

Im Gegensatz zu dieser „realistischen" Lesepoesie führt die Prüderie und Beschäftigungslosigkeit des weiblichen Geschlechts der höheren Stände zu einer Massenproduktion von Lesepoesie, deren wassersuppenartige Gehaltlosigkeit nur durch die idealistische Unwahrheit der darin dargestellten Charaktere und Handlungen übertroffen wird. Der Nachweis der realistischen Unwahrheit dieser Erzeugnisse ist ganz überflüssig, da die idealistische Unwahrheit derselben sich jedem gesunden Sinne aufdrängt und zur ästhetischen Verurteilung derselben mehr als ausreicht. Wie jene mit einem außerästhetischen Realismus, so prunkt diese mit einem abstrakten, leeren und hohlen Idealismus, der an Stelle einer charakteristischen individuellen Schönheit konventionelle Typen und abstrakte Schemen setzt. Nicht weil diese Idealfiguren in der Wirklichkeit kein treues Gegenstück haben, sind sie unkünstlerisch, sondern weil sie hohle Generalisationen ohne individuelle Charakteristik, und obenein meist noch Versinnlichungen abstrakt einseitiger, in sich unwahrer Ideen sind. Wenn die realistische Belletristik j e d e Versöhnung und Lösung des Konflikts als idealistischen Zopf verachtet und verschmäht und den Leser mit lauter ungelösten, versumpften oder roh durchhauenen Konflikten peinigt, so hält diese abstrakt idealistische Belletristik auf versöhnliche Lösungen, aber nur der immanenten Art. Ihr Motto ist: je rührender desto besser, und um der Rührung willen wird auch das Wehmütige oder Elegische gepflegt. Zum Tragischen fehlt es ihr an männlicher Energie, zum Komischen und Humoristischen an männlicher Geistesfreiheit; kein Wunder daher, daß diese Art von Literatur, wie sie vorzugsweise für Weiber bestimmt ist, gegenwärtig auch vorzugsweise, wenngleich keineswegs ausschließlich, von Weibern hervorgebracht wird. Der heutige Leser, der die Charybdis jener realistischen Literatur vermeiden will, läuft Gefahr, in die Scylla dieser abstrakt-idealistischen zu geraten und umgekehrt; jeder der beiden Nebenbuhler um die Beachtung und Gunst des Lesers sucht den stärksten Beweisgrund seiner Daseinsberechtigung daraus zu ziehen, daß er n i c h t ist wie der andere.

Man sieht aus diesen Erörterungen, daß von der unendlichen Menge dessen, was sich für Lesepoesie ausgibt, nur ein verschwindend kleiner Teil innerhalb der Grenzen der Dichtkunst liegt. Dies kann uns aber nicht hindern, die Lesepoesie als eine Art der Dichtkunst zu betrachten; denn es ist ein allgemeines Gesetz, daß mit dem Werte einer Sache auch die Gefahr ihres Mißbrauchs, mit der geistigen Höhe auch die Gefahr der Entartung und mit dem Grade der Geistigkeit einer Kunst auch die Gefahr des Herausgleitens aus der Sphäre der Kunst wächst.

Digitized by Google

b) Die Einteilung der Lesepoesie

In dem Maße, als die Lesepoesie sich von den Fesseln der Sprachform befreit hat und sich in scheinbar völliger formeller Ungebundenheit bewegt, muß sie in ihrer Kompositionsform und ihrem poetischen Gehalt über den Arten der Vortragspoesie zu stehen bemüht sein, wenn sie im ganzen als Kunst mit ihnen den gleichen Rang behaupten will. Wie die Dramatik als höhere Synthese der Epik und Lyrik erschien, so muß die Lesepoesie die höhere Synthese aller drei Arten der Vortragspoesie, d. h. die Einheit von Epik, Lyrik und Dramatik sein, wobei sie natürlich von jeder derselben nur das Wesen, nicht die Form bewahren kann und soll. Wie aber sowohl die Lyrik als auch die Dramatik bald ein Übergewicht des Epischen, bald ein solches des Lyrischen, bald des Dramatischen zeigt, so auch die Lesepoesie, und wie bei der Dramatik das Übergewicht des Epischen, Lyrischen oder Dramatischen im Wesen des Kunstwerks notwendig einen rückwirkenden Einfluß auf die Kompositionsform der Dichtung haben muß, so auch bei der Lesepoesie. Wir werden demnach epische, lyrische und dramatische Lesepoesie zu unterscheiden haben, und zwar innerhalb der echten Lesepoesie, deren Unterarten nicht mit den Abarten der Vortragspoesie, dem Leseepos, der Lesedrama und dem Lesedrama zu verwechseln sind. In jeder dieser Unterarten der Lesepoesie wird die Einheit des Epischen, Lyrischen und Dramatischen zu wahren sein, wenn auch diejenige Seite, nach welcher sie genannt wird, das Übergewicht hat; daraus folgt schon, daß diese Varietäten sich viel weniger als die Arten der Vortragspoesie voneinander unterscheiden und noch viel fließender als diese ineinander übergehen. Dieselbe Art der Gliederung, welche im Bereich der Wahrnehmungskünste noch getrennte Künste ergab, konnte innerhalb der Vortragspoesie nur noch besondere Dichtungsarten liefern, und wenn es richtig ist, daß die Lesepoesie sich zur Vortragspoesie verhält wie diese zu den Wahrnehmungskünsten, so muß die analoge Gliederung innerhalb der Lesepoesie weniger als Arten liefern, also höchstens Unterarten, die aber hier durch die völlige Flüssigkeit des Übergangs fast schon zu Varietäten einschrumpfen.

Die Lesepoesie steht darin der Epik am nächsten, daß sie meistenteils mit dieser die äußerliche Einkleidungsform der Erzählung oder des Berichts gemein hat, weshalb sie sogar in der bisherigen Ästhetik in der Regel als Unterart der Epik behandelt worden ist. Aber dieses Merkmal ist doch erstens rein *äußerlicher* Art, ohne das Wesen der Sache zu bestimmen; es kann z. B. eine solche Dichtung fast ganz in Dialogen verlaufen und sich nur dadurch von der Form des Dramas unterscheiden, daß die Anweisungen für den Regisseur und die Namen der ordnenden Personen in den Text eingewoben sind, anstatt kleingedruckt zwischen die Stücke des Textes geschoben zu sein. Das Merkmal ist aber zweitens *nicht einmal allgemeingültig*. Schon der Fall, wo der Erzähler seine eigenen wirklichen oder fingierten Erlebnisse berichtet, widerspricht der Form des Epos. Im malerischen Epos kann wohl der Dichter das Wort zu Zwischenbemerkungen in seinem eigenen Namen ergreifen, aber niemals sich mit dem Helden der Dichtung identifizieren; in der Lesepoesie dagegen ist

Digitized by Google

es ganz gewöhnlich, daß der Held als Erzähler fungiert und somit das Drama seines Lebens dramatisch noch einmal in der Phantasie durchlebt und die Leser mit durchleben läßt. Noch weiter entfernt sich die äußere Gestalt der Lesepoesie von der des Epos, wenn gar keine Absicht der Mitteilung vorliegt, sondern der Held der Dichtung seine Erlebnisse bloß für sich aufzeichnet, und nur durch Zufall diese Aufzeichnungen zur Veröffentlichung kommen. Es ist dabei natürlich ästhetisch gleichgültig, ob der Hergang der Sache wirklich so stattgefunden hat, oder ob der Dichter ihn bloß fingiert. Diese Form, die man auch Tagebuch-Dichtung nennen kann, ist besonders günstig zur Entfaltung des Lyrischen, indem der wirkliche oder fingierte Tagebuchschreiber in der Regel das Bedürfnis haben wird, sich über seine Gefühlseindrücke auszusprechen und dieselben voller ausklingen zu lassen, als es anderen Menschen gegenüber möglich war.

Am weitesten entfernt sich die Form der Lesepoesie von derjenigen der Epik, wo sie sich in Briefen entfaltet, die an eine bestimmte, dem Schreiber nahestehende Person gerichtet sind. Solange diese Brief-Dichtung, wie man sie nennen kann, nur Briefe eines einzigen Schreibers vor dem Leser ausbreitet, steht sie der Tagebuchdichtung sehr nahe; insofern jedoch der Adressat schließlich in die Handlung der Dichtung hineingezogen wird, neigt sie mehr als diese dazu, das Dramatische neben dem Lyrischen zur Geltung kommen zu lassen. Noch mehr ist dies der Fall, wenn nicht eine bloße Briefserie desselben Schreibers, sondern ein Briefwechsel zwischen zwei oder noch mehr Schreibern geboten wird; dann kann die Dichtung sich ganz dramatisch zuspitzen. Freilich wird es hier schwer sein, die Katastrophe anders als in Form eines brieflichen Berichts an einen dritten Unbeteiligten zur unmittelbaren Anschauung zu bringen; denn die bei derselben beteiligten Korrespondenten, die sie ohnehin schon kennen, brauchen sich dieselbe nicht noch einmal zu schreiben, und könnten nur aus den Rückweisungen auf dieselbe den Leser ihren Hergang erraten lassen. Ein solcher Briefwechsel ist schriftlicher Dialog und steht dadurch formell dem Dramatischen entschieden näher als dem Epischen. Berichte über stattgehabte Ereignisse finden wir in den mündlichen Dialog des Dramas ebensogut eingeflochten, wie in den schriftlichen Dialog der Briefdichtung, ohne darum das erstere formell dem Epos anzureihen.

Deshalb kann die äußerliche Form der Erzählung überhaupt nicht maßgebend dafür sein, eine Lesedichtung episch zu nennen; auch diejenige Lesepoesie, welche die äußere Form der Erzählung eines Dritten trägt, kann als Lesepoesie immer nur dann und nur darum das Attribut episch erhalten, wenn sie innerlich nach Wesen und nach Kompositionsform dem Epos ähnlich ist, also mehr über Ereignisse, passive Erlebnisse, Schicksalslauf und Götterfügung als über tatkräftige Selbstbestimmung der Handelnden und deren Motivationsprozesse berichtet, wenn sie mit anderen Worten überwiegend die Anschauung der Phantasie des Lesers und weniger sein Gefühl beschäftigt und in der Komposition einen behaglichen Verlauf ohne allzu scharfe dramatische Spannung und Steigerung nimmt.

Daß das Lyrische in der Lesepoesie einen breiten Spielraum hat, bedarf kaum einer Ausführung. Sie kann zunächst eingestreute lyrische Ge-

Digitized by Google

dichte mit versifizierter Form ihren Gestalten in den Mund legen, wenn dieselben eine poetische Ader in sich tragen; solche eingeflochtene Lyrik wird immer einer viel größeren Wirkung sicher sein als die isolierte, weil sie die Stimmung des Lesers schon durch die Situation vorbereitet findet, anstatt sich dieselbe erst selbst erringen zu müssen. In unserer Zeit, wo der mündliche Vortrag von lyrischen Gedichten im geselligen Kreise fast ganz geschwunden ist, hängt die ästhetische Existenzfähigkeit noch nicht komponierter lyrischer Gedichte wesentlich davon ab, daß sie in echte Lesepoesie eingewoben sind (z. B. Goethes Wilhelm Meister und Eichendorfs Romane), da sie durch massenhafte Zusammenstellung in einem Buch zur bloßen „Leselyrik" im Sinne unechter Lesepoesie herunterſinken. Aber auch abgesehen von der Einflechtung lyrischer Gedichte kann das Lyrische sich in der Lesepoesie an jeder Stelle zum bestimmenden Faktor aufwerfen (z. B. Goethes Werther, Jean Pauls Romane). Es kann nicht nur in Tagebuchdichtungen, Briefdichtungen und Selbsterzählungen, sondern auch in den Erzählungen Dritter die Dichtung nach ihrem ganzen Umfang durchdringen und die lyrische Stimmung zur Grundlage und zum Existenzgrunde der letzteren erheben; dann wird eben dieselbe als spezifisch lyrische Lesepoesie trotz ihrer prosaischen Form zu bezeichnen sein. Die Tagebuchlyrik oder Brieflyrik kann aber auch ebensogut wie die Lyrik des Idylls bloße Abschnitte innerhalb einer sonst epischen oder dramatischen Lesepoesie bilden, und man hat dann im ganzen eine nicht lyrische Varietät mit bloßen lyrischen Episoden vor sich. Das Lyrische braucht endlich weder das Ganze der Dichtung zu beherrschen, noch auf speziell ihm gewidmete Episoden beschränkt zu sein, sondern kann die epische oder dramatische Handlung der Lesepoesie auf Schritt und Tritt begleiten, und sowohl im Dialog wie in der Art der Schilderung und endlich in lyrischen Reflexionen des zeitweilig hervortretenden Dichters zur Geltung gelangen. Wenn es schon im Kolorit und Helldunkel des malerischen Epos eine so wichtige Rolle spielte, so wird ihm dieselbe in der Lesepoesie um so mehr gesichert sein, wo ihm überdies noch die innerlich vertieften Situationen der dramatischen Handlung Anlaß zur Entfaltung geben.

Eine überwiegend epische Lesepoesie gehört vorzugsweise denjenigen vergangenen Zeitaltern an, wo selbst die Dramatik noch episch war und sich noch nicht zum eigentlich Dramatischen durchgerungen hatte. Als es bereits eine dramatische Dramatik gab, waren es vorzugsweise nur noch hervorragende Dichter ohne spezifisch dramatische Begabung, welche sich auf epische Lesepoesie richteten und durch dieselbe nachhaltige Erfolge erzielten, aber doch auch nur vermittels einer hochpoetischen Verinnerlichung und lyrischen Gefühlsvertiefung (Goethe). Selbst die märchenhafte Abenteuerdichtung des Schelmen- und Vagabundenlebens, die ihrer Natur nach am treusten die epische Passivität und Handlungsführung bewahren mußte, hat, nachdem das Muster einer dramatischen Dramatik ihr vorlag, sich dramatisch zu konzentrieren und zur Aktivität tatkräftiger Selbstbestimmung der Handelnden in ihrem Abenteurerleben zu steigern versucht. Das Dramatische ist namentlich dem jetzt lebenden Geschlecht zu sehr in Fleisch und Blut eingedrungen, als daß neue Erzeugnisse der epischen und lyrischen Lesepoesie

Digitized by Google

Aussicht auf tiefere Wirkung hätten, wenn sie nicht der ästhetischen Forderung Rechnung tragen, daß die Lesepoesie höhere Synthese des Epischen, Lyrischen und Dramatischen sein solle. Äußerlich gibt sich dies an zweierlei zu erkennen: erstens an dem zunehmenden Raum, den der dramatische Dialog im Verhältnis zur Erzählung beansprucht und zweitens in dem abnehmenden Durchschnittsumfang der größeren Produkte dieser Gattung, welcher aus dem Streben nach dramatischer Konzentration folgt. Die innerliche Hinwendung zum Dramatischen erkennt man am besten daraus, wenn man beachtet, wie selbst die schwächeren Erzeugnisse der modernen Unterhaltungsliteratur ein Streben nach dramatischer Spannung und Steigerung offenbaren, wie es in Deutschland vor zwei Menschenaltern in der Lesepoesie überhaupt noch nicht zu finden war. Es geschieht darin sogar offenbar des Guten zu viel, so daß über der Gewöhnung an die atemlose Hast nervöser dramatischer Spannung unserem Lesepublikum die Geduld zur Hingabe an die epische Behaglichkeit eines ruhigen Erzählungsflusses ganz abhanden gekommen zu sein scheint.

Es ist aber ebenso einseitig, wenn die Lesepoesie ausschließlich dramatisch behandelt wird, weil damit die Forderung einer Einheit des Dramatischen und Epischen nicht minder mißachtet wird als bei einseitig epischer Behandlung. Am weitesten entfernt sich freilich von der geforderten Einheit eine lyrische Stimmungspoesie, die in die langatmige Breite der Prosa zerfließt, ohne an einer epischen oder dramatischen Handlung das Knochengerüst und den inneren Halt zu finden. Ästhetisch berechtigt ist dagegen jede Art von Lesepoesie, in welcher die drei Momente des Epischen, Lyrischen und Dramatischen zur organischen Einheit verbunden sind, gleichviel welches der drei die Führung und das Übergewicht habe. Es kommt dabei nur auf den idealen Gehalt an, der über den epischen, lyrischen oder dramatischen Grundcharakter entscheiden muß, indem er den ihm gemäßen fordert; jede Lesedichtung ist auf der Höhe ihrer ästhetischen Aufgabe, welche die Einheit der drei Momente mit dem Übergewicht desjenigen verbindet, welches ihrem idealen Gehalt angemessen ist. Vergleicht man gleichvollendete Beispiele der Lesepoesie, welche einen verschiedenen Grundcharakter in dieser Hinsicht zeigen, miteinander, so wird man allerdings sagen müssen, daß die dramatische Lesepoesie den höchsten Rang, die epische den niedrigsten unter den dreien einnimmt, wie dies bei der Stellung dieser Momente zueinander schon im Gebiete der Vortragspoesie nicht anders zu erwarten ist. Denn unter diesen einseitig erfaßten Momenten ist das Dramatische selbst das Höchste, weil es bereits eine Synthese der beiden anderen enthält, und nur die dramatische Lesepoesie steht über ihm, insofern sie den wesentlichen Vorzug des Dramatischen als maßgebenden Grundcharakter festhält und daneben dem Epischen und Lyrischen in noch ausgedehnterer Weise Rechnung trägt, als die reine Dramatik dies vermag. —

Mit dieser Einteilung der echten Lesepoesie in eine vorwiegend epische, lyrische oder dramatische kreuzen sich zwei andere Einteilungsarten, deren eine die Modifikationen und deren andere den Umfang oder die Länge der Dichtung zum Maßstab hat. Man kann erstens eine rührende, komische, tragische und humoristische Lesepoesie

Digitized by Google

unterscheiden, und man kann zweitens solche Dichtungen, die in einem Zuge durchgelesen werden sollen (Novellen), von solchen unterscheiden, die ihres Umfanges wegen einer mehrmaligen Unterbrechung und Wiederaufnahme der Lektüre bedürfen (Romane). Es gibt einerseits rührende, komische, tragische und humoristische Romane und ebensolche Novellen, wie es andererseits epische, lyrische und dramatische Romane und ebensolche Novellen gibt. Die Einteilung nach den Modifikationen hat sich hier ebensowenig wie bei der Vortragsepik und Vortragslyrik zu einer festen Klassifizierung verhärtet; dagegen ist die Sonderung in Roman und Novelle ziemlich allgemein angenommen, obgleich die Grenzen beider ebenso fließend sind, wie diejenigen zwischen epischer, lyrischer und dramatischer Lesepoesie. Man findet daher auch häufig, daß der „Roman" als Kollektivbezeichnung für Roman und Novelle dient und sich so verstanden mit „Lesepoesie" deckt; man findet ebensohäufig das ganze Gebiet der Lesepoesie als „Novellistik" bezeichnet, so daß dieser Ausdruck die Romandichtung mit einschließt.

In früherer Zeit, als der Roman wesentlich noch episch war, pflegte er auch die Ausdehnung eines Epos zu haben und dadurch von der Novelle schärfer unterschieden zu sein, welche sich zu ihm wie ein einzelner „Gesang" zum ganzen Epos, oder wie der Bericht über ein einzelnes Abenteuer zu demjenigen über eine ganze Abenteuerserie verhielt. Als dann das Moment des Dramatischen in die Lesepoesie entschiedener eindrang, ergriff es zuerst die Novelle, welche durch ihren Umfang der dramatischen Spannung passenderen Boden zu bieten schien, wogegen der Roman seinen epischen Grundcharakter trotz der dramatischen Verschärfung einzelner Szenen in demselben noch festhielt. In diesem Übergangsstadium konnte der Schein entstehen, als ob die Novelle sich mit dramatischer Lesepoesie und der Roman sich mit epischer Lesepoesie deckte; aber der Fortbestand epischer Novellen neben den dramatischen und die Zunahme lyrischer Romane und Novellen neben den epischen und dramatischen hätte allein schon genügt, um von der Unhaltbarkeit dieses Scheines zu überzeugen. In dem Maße als die Novellen dramatischer geworden waren, hatten sie an Umfang zugenommen, weil das epische Abenteuer nur durch Hinzufügung der innerlichen Motivationsprozesse dramatisch vertieft werden konnte; in dem Maße aber, als nun auch der Roman dramatisch wurde, mußte sein Umfang abnehmen, weil die dramatische Einheit der Handlung eine viel stärkere Verdichtung und Konzentration derselben erheischte als der epische Fluß der wechselnden Ereignisse. So entstand die psychologisch durchgeführte Novelle und der dramatisch konzentrierte Roman; die Grenzen des Umfangs für die lange Novelle und den kurzen Roman fließen aber ineinander über.

Es ist ja auch verschieden je nach individueller Neigung, Gewöhnung und Lesegeschwindigkeit, welchen Umfang ein Leser in einem Zuge in sich aufnehmen mag. Mit der Vielleserei und der dramatischen Spannung wächst aber die Geschwindigkeit des Lesens und damit auch der zulässige Maximalumfang der Novelle. Viele einbändigen Romane führen diesen Namen mit Unrecht und sind in der Tat nur breit ausgeführte Novellen. Der echte Roman wird immerhin durch seinen Umfang genötigt sein, trotz aller dra-

Digitized by Google

matischen Spannung dem Epischen mehr Rechnung zu tragen, als die Novelle es nötig hat; die Straffheit der dramatischen Konzentration durch einen mehrbändigen Roman ohne Rückfall in epische Handlungsführung durchzuführen, wird nur einer Meisterhand gelingen, und erntet, wo es gelungen ist, mit Recht die höchste Bewunderung. Die Novelle hinwiederum hat es um so leichter, sich lyrisch zu vertiefen und stimmungsvoll zu wirken, je ausgeführter sie ist, eine ganz kurze und doch stimmungsvolle Novelle wird ebenfalls mit Recht als eine ungewöhnliche Leistung bewundert.

So drängt die Lesepoesie mehr und mehr zur Verwischung der Grenzen zwischen Roman und Novelle und zur Pflege eines Mitteldinges zwischen beiden hin, durch dessen wachsendes Übergewicht über die alten Extreme die Unterscheidung der letzteren mehr und mehr an praktischer Bedeutung verliert. Da aber doch immerhin diese Extreme fortbestehen, so ist der ästhetische Wert ihrer Unterscheidung damit doch nicht beseitigt, und wenn dieselbe auch ursprünglich nur aus dem äußerlichen Unterscheidungsmerkmal des Umfangs der Dichtung geschöpft ist, so schließt das doch nicht aus, daß diese Äußerlichkeit eine Rückwirkung auf die innere Komposition gewinnen mußte.

Daß die Novelle sich leichter der dramatischen Forderung einer strengen Einheit der Handlung und strafferen Konzentration fügt, ist bereits erwähnt; es hängt damit zusammen, daß sehr viele Bühnendramen nach Novellen gearbeitet sind, daß aber die Versuche, solche aus ganzen Romanen umzuarbeiten, immer fehlgeschlagen sind und nur dann geglückt sind, wenn der dramatische Dichter sich auf ein ganz kleines herausgegriffenes Stück des Romans beschränkte. Drama und Novelle haben eben die Bestimmung gemein, in einem Zuge genossen zu werden, Epos und Roman die andere, in vielen Absätzen genossen zu werden. Eine weitere Folge des beschränkten Umfangs ist die Beschränkung in der Zahl der Dichtungsgestalten. Die Novelle hat es, wie das Drama, nur mit dem oder den Helden und dem unentbehrlichen Gegenspiel zu tun; der Roman kann wie das Epos weiter ausgreifen, eine größere Zahl von Figuren, parallele oder kontrastierende Doppelhandlungen, die schließlich zusammenlaufen, breitere Schilderungen der Volksmassen, aus denen die Helden sich erheben, und den Hintergrund der geschichtlichen Weltlage, der kulturgeschichtlichen Zustände und der geographischen Landschaft vorführen. Hieraus wird es erklärlich, daß der Roman nicht bloß dem Epischen, sondern auch dem Lyrischen einen günstigeren Boden bereitet als die Novelle, weil in dieser der Raum für die breitere Entfaltung der Situation fehlt. Ja sogar die dramatischen Konflikte können tiefer werden, wenn man nur erst über das bloß Epische und Lyrische hinaus ist, welches dieses Dramatische vorbereiten und herbeiführen hilft; es erscheint deshalb als eine dem Roman sehr natürliche Kompositionsweise, wenn dessen erste Teile der epischen Begebenheit, der Vorführung der Weltlage, des Sittenzustandes und der Landschaft, der Vorbereitung des Konflikts und der lyrischen Stimmungsgrundlage gewidmet sind, und erst im letzten Teil auf diesem Fundament die dramatische Zuspitzung folgt (Walter Scott).

Es ist Sache des Dichters, sich vor den Gefahren einer bloßen Schil-

Digitized by Google

derung oder Stimmungsmalerei ohne Handlung zu wahren und die episch lyrischen Partien sowohl durch die vorausgeworfenen Schatten des dramatischen Konflikts zu beleben und durch poetischen Gehalt an und für sich anziehend zu machen; es ist Sache des Lesers, diese Schönheiten behaglich zu würdigen und nicht aus nervöser Ungeduld und stofflichem Heißhunger nach dramatischer Spannung sie verständnislos beiseite zu schieben. Es wäre eine durch nichts zu begründende Forderung, daß die Einheit des Epischen, Lyrischen und Dramatischen im Roman von Anfang bis zu Ende die gleiche Mischung der Bestandteile und das gleiche Übergewicht eines derselben zeigen solle; im Gegenteil wird eine Verschiebung in dem Übergewicht durch Abwechselung um so günstiger wirken, je länger die Dichtung ist, wofern nur diese Verschiebung eine aus dem idealen Gehalt der Dichtung selbst sich ergebende und von deren höherer idealer Einheit überschattete ist.

Außer den schon angeführten Vorzügen des Romans vor der Novelle folgt aus seinem größeren Umfang endlich noch der, daß er nicht bloß extensiv in dem gleichzeitig nebeneinander Bestehenden und Vorgehenden einen weiteren Gesichtskreis umspannt, sondern auch in dem Nacheinander der zeitlichen Entwickelung größere Abschnitte überschaut. Während die Novelle auf einen so engen Zeitausschnitt beschränkt ist, daß sie die Charaktere der Dichtungsgestalten als wesentlich fertige, gegebene und unveränderliche vorfindet, kann der Roman uns dieselben teils in ihrem Wachsen und Werden (epischer Kindheitsroman), teils in ihrer psychologischen Umwandlung, Gesinnungsänderung und Fortentwickelung an den erlittenen Schicksalen und zur Bewältigung gestellten Aufgaben zeigen. Das Epos hat es mit der Innerlichkeit der Charaktere in dem Sinne, daß es ihre Veränderung darstellen könnte, überhaupt noch nicht zu tun; das Bühnendrama aber hat ebenso wie die Novelle zu wenig Raum und muß die Handlung in zu großer Verdichtung vorführen, als daß bei dem Versuch einer Darstellung von Charakteränderungen nicht immer ein starkes Stück unglaubhafter Überstürzung mit in den Kauf genommen werden müßte. So bleibt der Roman eigentlich die einzige Dichtungsart, in welcher die Charakteränderung und Gesinnungsumwandlung, denen die höchste mikrokosmische Bedeutung zukommt, in einer der Idee adäquaten Versinnlichung, d. h. mit idealistischer Wahrheit dargestellt werden kann, und dieser Vorzug allein würde genügen, ihm auf dem Gipfel aller Poesie seinen Platz anzuweisen.

Es ist wohl zu beachten, daß diese Hochstellung der Lesepoesie in Gestalt des Romans hier aus rein ästhetischen Gründen ohne kulturgeschichtliche Nebenrücksichten erfolgt. Ob der Roman die Dichtungsform der Zukunft ist, und die Bestimmung hat, das Drama in seiner kulturgeschichtlichen Bedeutung ebenso zu überwinden, wie dieses das Epos überwunden hat, scheint mir eine müßige Frage, da wir weder die Fähigkeit noch die Aufgabe haben, die Zukunft der kulturgeschichtlichen Entwickelung zu prophezeien. Wir haben es hier nur mit ästhetischer Beurteilung zu tun, und da muß man sagen, daß aus dem einseitigen Gesichtspunkt der reinen Poesie betrachtet der Roman ebenso über dem Drama steht, wie aus dem univer-

Digitized by Google

sellen Gesichtspunkt der Kunst überhaupt betrachtet das Drama als Gesamtkunstwerk über der Lesepoesie steht. Die Ästhetik kann also nur die gleichmäßige, nebeneinander herlaufende Pflege des Bühnendramas und der Lesepoesie fordern, ohne irgendwie die eine Seite gegen die andere zurückzusetzen. Ob der weitere Verlauf der Kulturgeschichte dieser Forderung entsprechen wird, hängt nach seiten des Dramas wesentlich von der künftigen Entfaltung der Bühnenzustände und Theaterverhältnisse ab, die sich jeder Berechnung entziehen, nach seiten des Romans von einer Wiedergesundung unseres durch eine schlechte Lektüre verdorbenen Volksgeschmacks. Die echte Lesepoesie hat die Kraft, die Epik, Lyrik und Dramatik der Vergangenheit in sich aufzuheben und über Zeiten, wo das Sagen, Singen und Spielen derselben aufgehört hat, oder doch in Verfall geraten ist, hinüberzuretten, bis dahin, wo es wieder auftaucht, und sie dann zu neuem selbständigem Leben als Vortragspoesie wieder aus sich zu entlassen*).

*

XI. Die zusammengesetzten Künste

*

1. Zusammensetzungen verschiedener Art

Eine Zusammensetzung aus Naturschönem und Kunstschönem erfordert nicht eine zusammengesetzte, sondern eine einfache Kunst. Solange das Naturschöne dabei fortfährt, dasjenige zu bedeuten, was es ist, so wirkt die Kunsttätigkeit an demselben nur eine Verschönerung der von Natur gegebenen Schönheit und ist demgemäß unfreie Kunst (Gartenkunst, Kosmetik, Gymnastik usw.); sobald dagegen das von der Kunst in Anspruch genommene Naturschöne aufhört, dasjenige zu bedeuten, was es ist, und vielmehr anfängt, etwas zu bedeuten, was es nicht ist, so ist es seinem Dasein als Naturschönes nach in den freien ästhetischen Schein der Kunst aufgehoben, und die Kunst ist trotz dieser Verwertung des Naturschönen für ihre Zwecke ebensowohl freie Kunst, wie sie einfache Kunst ist (Mimik).

Die Zusammensetzung einer bloß formalschönen Kunst niederer Stufe mit einer unfreien oder einer freien Kunst ergibt ebenfalls keine zusammengesetzte Kunst, sondern eine einfache unfreie oder freie Kunst von inhaltlicher Bedeutung, in welcher die formalschöne Kunst als unselbständiges Moment aufgehoben und zum bloßen dienenden Ausdrucksmittel herabgesetzt ist. So sind die Sprachmimik, der ausdrucksvolle Gesang und die Tanzmimik einfache Künste, obwohl sie die formalschönen Künste des wohlklingenden Sprachvortrags, des bel canto und des ausdruckslosen rhyth-

*) Zur Ästhetik des Romans vgl. Spielhagen, „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ (Leipzig 1883) und Keiter, „Versuch einer Theorie des Romans und der Erzählkunst“ (Paderborn 1876).

Digitized by Google

mischen Tanzes in sich einschließen; denn diese formalschönen Künste haben einerseits für sich isoliert keine selbständige künstlerische Bedeutung und sind andererseits von den betreffenden inhaltlichen Künsten als unentbehrliche formale Seite zu der inhaltlichen gefordert. Ihre Unselbständigkeit zeigt sich am schlagendsten darin, daß sie von freien und unfreien Künsten in gleicher Weise postuliert werden, und daß es ihnen gleichgültig ist, ob sie der einen oder der anderen Art von Künsten dienen, wenn sie nur überhaupt einen Herren finden, dem sie dienen können. So hört ferner die für den Vortrag bestimmte Poesie darum nicht auf, einfache Kunst zu sein, weil sie mit dem poetischen Schein, der durch den Wortsinn geweckt wird, zugleich die formalschöne Kunst der Sprachgestaltung verbindet, die ja ebensogut auch den unfreien Künsten der Rede dienstbar ist; erst in dem Zusammentreten der Sprachmimik und der Vortragspoesie, d. h. in dem aktuellen ausdrucksvollen Vortrag der Dichtung entsteht eine zusammengesetzte Kunst, während die beiden zusammentretenden Künste einfache Künste sind, trotzdem sich an jeder von ihnen eine formalschöne Kunst von der inhaltlichen ablösen läßt.

Unfreie und freie Künste können ihre Werke miteinander verknüpfen, geben aber keine zusammengesetzten Künste. Wenn ein Prediger, oder ein Lobredner, oder ein Festredner sich zu poetischen Ergüssen versteigt, so benutzt er die Poesie sporadisch für die außerästhetischen Zwecke seiner unfreien Kunsttätigkeit, d. h. er verwendet sie als Zierat oder Ornament. Dasselbe tut ein Buchbinder, wenn er Pflanzenformen in einen Buchdeckel einpreßt, ein Goldschmied, wenn er einen Schwertknauf mit einem Tierkopf endigt, oder ein Architekt, wenn er Karyatiden statt Säulen benutzt. In allen solchen Fällen, wo die Elemente der freien Kunst als völlig unselbständige Glieder in den Zusammenhang des unfreien Kunstwerks so hineingezogen werden, daß sie ohne die Auflösung und Zerstörung seiner einheitlichen Totalität nicht aus demselben abgelöst und weggenommen werden können, in allen solchen Fällen hat man es ebenso nur mit einer einzigen und einheitlichen unfreien Kunst zu tun, wie mit einem einzigen und einheitlichen unfreien Kunstwerk. Anders dagegen, wenn die verzierenden Zutaten von dem unfreien Kunstwerk reell oder auch nur ideell abgelöst werden können, ohne dessen künstlerische Einheit und ästhetischen Zusammenhang zu zerstören; dann haben dieselben als freie Kunstwerke einen selbständigen Wert, der durch ihre Verknüpfung mit dem unfreien Kunstwerk nicht aufgehoben werden kann. Von dieser Art sind z. B. ungedruckte lyrische Gedichte, welche der Lobredner eines verstorbenen Dichters als Episoden und Beläge in seine Verherrlichung einflicht, oder die Reliefs an einer Vase, einem Schild oder einer Tür.

Aus dem Gesichtspunkte der freien Kunst sind die freien Kunstwerke in ihrem Werte von dem zufälligen Anbringungsort ganz unabhängig, und darum kann dieser ihnen völlig gleichgültig sein, außer sofern es sich um symbolische Beziehungen zu dem außerästhetischen Zweck des unfreien Kunstwerks, d. h. um die Wahl der ästhetischen Motive handelt. Aus dem Gesichtspunkt der unfreien Kunst dagegen liefern die so angebrachten freien Kunstwerke die höchste und edelste Ornamentik an denjenigen Stellen, die

Digitized by Google

ohne Ornament leer und kahl, d. h. unschön sein würden. Es kommt nur auf den Wechsel des Gesichtspunktes an, ob man die an einem Gebäude angebrachten Bildsäulen und Wandmalereien als freie plastische und malerische Kunstwerke genießen will, oder ob man sie als architektonisches Ornament von höchster Vornehmheit auffassen will. Im ersteren Fall tritt man mit dem Interesse für die freien Künste der Plastik und Malerei an die Einzelheiten heran und widmet der Architektur nur eine flüchtige Beachtung; im letzteren Falle dagegen geht man mit vorwiegend architektonischem Interesse auf die Auffassung des Gesamteindrucks aus, bei dem die angebrachten freien Kunstwerke nur als stimmungsvolle Ausschmückung mitwirken. Die Freiheit der plastischen und malerischen Einzelkunstwerke bleibt nur gewahrt, solange man von deren Anbringungsort als etwas für sie Zufälligem und Gleichgültigem abstrahiert; die Einheit des Gesamteindrucks bleibt nur gewahrt, wenn man von der Freiheit der verzierenden Einzelkunstwerke abstrahiert und sie ebenso wie Karyatiden und Blattornamente nur als dienende Glieder des unfreien Kunstwerks betrachtet. Im ersteren Falle wird man der architektonischen Betrachtung, im letzteren Falle der plastischen und malerischen nicht gerecht; es gibt keinen einzigen Gesichtspunkt, von dem aus man die Schönheit des unfreien und des freien Kunstwerks in einem genießen könnte, sondern nur der Wechsel der Gesichtspunkte kann beiden verknüpften Seiten ihre Würdigung widerfahren lassen.

Eine innere Einheit wird nur erzielt, wenn entweder das Ornament auf selbständigen Wert im Sinne freier Kunstwerke verzichten muß, oder das dieses Ornament tragende Kunstwerk bloß noch dem Zweck dient, Anbringungsort dieser freien Kunstwerke zu sein, wenn also entweder der selbständige Wert der freien Kunstwerke oder derjenige des unfreien Kunstwerks in dieser Verbindung auf Null sinkt. Wenn dagegen jede Seite einen eigenen ästhetischen Wert, der über Null hinausgeht, behauptet, so ist die Verknüpfung beider Werte nur eine äußerliche Nebeneinanderstellung, keine innere organische Vereinigung, wie dies die Notwendigkeit eines Wechsels der Gesichtspunkte bei der Auffassung beider beweist. Der Versuch, die Realität eines unfreien Kunstwerks mit der ästhetischen Scheinhaftigkeit eines freien zu wirklicher Einheit zu verschmelzen, führt notwendig zu einem geradezu schreienden Widerspruch, der auch dem roheren Sinne als solcher sich aufdrängt; so z. B. wenn eine reale Landschaft der schönen Gartenkunst mit den gemalten Hochgebirgen, Gletschern usw. auf einer die Aussicht abschließenden Gebäudewand zur Einheit des Gesamteindrucks zusammenfließen soll.

Demgemäß kann freie und unfreie Kunst wohl Hand in Hand gehen, aber nicht zu einer zusammengesetzten Kunst verschmelzen; die eine kann der anderen nützlich und förderlich sein, aber sie können kein organisch einheitliches Gesamtkunstwerk hervorbringen. Die Plastik wird es der Architektur und dem Kunstgewerbe danken, wenn sie ihr Plätze zur Aufstellung von Statuen oder zur Anbringung von Reliefs anweist, die Malerei wird vielleicht „ein Königreich um eine Wand“ geben, und die Baukunst wird sich freuen, wenn die bildenden Künste ihren Werken den edelsten Schmuck

Digitized by Google

darleihen. Aber eine einheitliche zusammengesetzte Kunst (oder wie Krause sagte: Vereinkunst) aus unfreier und freier Kunst kommt dabei ebensowenig zustande, als wenn ein Parlamentsredner mit poetischen Zitaten und zündenden Witzen umherwirft. Wie eng auch das Kunstgewerbe des Steinmetzen, Elfenbeinschneiders, Kupferschmieds und Goldschmieds mit der Plastik äußerlich und geschichtlich verbunden sein mag, innerlich gähnt zwischen der architektonisch stilisierten Karyatide und der freien Bildsäule eine Kluft, ähnlich wie zwischen dem Anstreicher und Stubenmaler, der das natürliche Material tüncht oder die Wände mit farbigen Mustern verziert, und dem Maler, der auf die Erzeugung malerischen Scheins ausgeht.

Am allerwenigsten kommt eine Einheit von Baukunst mit freien Künsten zustande, wenn die erstere nur den Innenraum abzuschließen hat, in welchem die letzteren sich entfalten. Der Saal, in welchem der Besitzer eines Landhauses seine Ölbilder zusammengehängt hat, oder der Saal, in welchem ein Dichter seine Poesie vorträgt, oder der Saal, in welchem Konzerte abgehalten werden, mögen noch so zweckmäßig in bezug auf Beleuchtung, Akustik, Platzverteilung usw. eingerichtet sein, sie werden aber niemals mit dem Poesievortrag oder Konzert in eins zusammenfließen, auch dann nicht, wenn sie durch symbolische Wandmalereien eine möglichst vielseitige Hindeutung auf die in ihnen geübten freien Künste zeigen. Dasselbe gilt auch für das Gebäude, in welchem Theater gespielt wird.

Sonach ergeben sich zusammengesetzte Künste weder aus der Verbindung von Künsten mit etwas, das nicht aus Kunst entspringt, noch aus der Verbindung von freien oder unfreien Künsten mit formalschönen Künsten niederer Stufe, noch aus der Verbindung von freien mit unfreien Künsten. Zusammengesetzte Künste können wir nur noch suchen einerseits im Bereich der unfreien Künste für sich und andererseits im Bereich der freien Künste für sich.

Im Bereich der unfreien Künste tritt uns ein Zusammenwirken mehrerer Künste an verschiedenen Stellen entgegen. Im Kunstgewerbe oder der Tektonik kann man noch kaum von einem Zusammenwirken mehrerer Künste reden, wenn die Tektonik die verschiedenen Zweige, in welche sie sich gewerblich gespalten hat, künstlerisch wieder zusammenfaßt, z. B. in der äußeren Herstellung und inneren Ausstattung eines Bauwerks. Dagegen tritt allerdings ein Zusammenwirken mehrerer Künste ein, wenn die Baukunst und die Gartenkunst derart aufeinander Rücksicht nehmen, daß ein ästhetischer Gesamteindruck von Baulichkeiten und Garten oder Park entsteht. Wie der außerästhetische Zweck der Behaglichkeit und Annehmlichkeit des Lebens für die Bewohner ein einziger und ungeteilter ist, so soll auch der ästhetische Eindruck der passiven Zweckmäßigkeit der Gebäude und Gartenanlagen ein einheitlicher sein. Dies wird erreicht, indem der Gartenkünstler die Teile des Gartens nach ihrer Lage zu den Gebäuden verschieden ausstattet, und indem der Baukünstler bei dem Grundriß und Aufriß der Gebäude schon auf die Bodenbeschaffenheit und das Verhältnis der Fenster zu den Aussichten Rücksicht nimmt. Aber die bestenfalls erreichbare Einheit bleibt doch immer auf der Stufe der passiven Zweckmäßigkeit und

Digitized by Google

der mit ihr verknüpften Stimmungen stecken; sie wird nicht zu einer organischen Einheit, weil diese die Aktivität des Zwecks voraussetzt. Deshalb kann man auch noch nicht hier von einer zusammengesetzten Kunst reden, sondern es bleiben immer zwei Künste, welche ihre Werke einander so anzupassen suchen, daß sie bei ihrer Nebeneinanderstellung oder Ineinanderlagerung einen möglichst harmonischen Gesamteindruck machen. Wahrhaft zusammengesetzte Künste finden wir im Bereich der unfreien Künste erst in den Künsten der ästhetischen Selbstdarstellung und künstlerischen Lebensgestaltung, indem die erstere die Kosmetik und die Kunst der unrhythmischen schönen Körperbewegung und Stimmentfaltung in ihren Dienst zieht, die letztere aber zu diesen Künsten noch die sämtlichen unfreien Künste der Rede mit hinzunimmt. Es ist hier auf das bereits oben (S. 591—593, 598—601) über diese Künste Gesagte zu verweisen.

2. Die zusammengesetzten freien Künste

a) Die binären Verbindungen

α) Die Verbindungen von Wahrnehmungskünsten untereinander (szenische Pantomime und Musiktanz)

Innerhalb der bildenden Künste ist eine zusammengesetzte Kunst nicht möglich. Der plastische Schein und der malerische Schein schließen einander aus, weil der erstere die volle, dreidimensionale Form (gleichviel ob mit verkürzter oder unverkürzter dritter Dimension) bietet, der letztere aber als zweidimensionaler Augenschein die Realität der dritten Dimension ausschließt und dieselbe nur aus den zweidimensionalen Verhältnissen erschließen und rekonstruieren läßt. Daneben kommt in Betracht, daß der plastische Schein die Abstraktion von der Farbe fordert, selbst dann, wenn die verschiedene Färbung der Teile als Mittel zur Erleichterung der Auffassung des Formenscheins benutzt ist, daß dagegen der malerische Schein erst dann voller und ganzer Augenschein ist, wenn bei ihm nicht von der Farbe abstrahiert wird. Die näheren Ausführungen sind bereits oben bei der Erörterung der farbigen Plastik und des Panoramas gegeben worden.

Eine Zusammenstellung der bildenden Kunst mit der Tonkunst ist möglich, bleibt aber äußerliche Nebeneinanderstellung, ohne zur inneren Einheit eines zusammengesetzten Kunstwerks organisch zu verschmelzen; sie ist am erträglichsten, wenn auf Gleichzeitigkeit beider Künste ganz verzichtet, und Abwechselung der verschiedenartigen Eindrücke an deren Stelle gesetzt wird, und sie ist am wirksamsten, wo es gar nicht auf ästhetische Wirkungen, sondern auf die Erregung realer Gefühle (z. B. religiöser oder patriotischer Art) abgesehen ist. Eine zusammengesetzte Kunst ergibt sich also auch auf diesem Wege nicht, weil eine Kunst der zeitlosen Ruhe und eine Kunst der raumlosen Veränderung keinen gemeinsamen Berührungspunkt haben, aus welchem ihre organische Verbindung erwachsen könnte. Ein solcher Berührungspunkt ist innerhalb der Wahrnehmungskünste erst da gegeben, wo eine Kunst der raumzeitlichen Bewegung entweder nach ihrer räumlichen

Digitized by Google

Seite hin mit einer Kunst der räumlichen Ruhe, oder nach ihrer zeitlichen Seite hin mit einer Kunst der zeitlichen Veränderung in Verbindung tritt. Der erstere Fall ergibt die szenische Mimik, der letztere die musikalisch begleitete Tanzmimik.

Die Mimik ist demnach die einzige unter den Wahrnehmungskünsten, welche mit der bildenden Kunst eine direkte Verbindung eingehen kann, und alle Verbindungen der bildenden Kunst mit anderen Künsten als der Mimik sind lediglich durch die Mimik vermittelt. Die Mimik wirkt, soweit sie Gebärdenmimik ist, nur als bewegter Augenschein, und darum ist es auch nur die Kunst des ruhenden Augenscheins unter den bildenden Künsten, mit welcher sie direkt in Verbindung tritt. Plastik kann im Bühnenschein vertreten sein; sie wirkt dann aber nur als Ornament des szenischen Scheins in demselben Sinne, wie stilvolle Möbel, Teppiche, Gefäße, Waffen usw. im szenischen Schein es auch tun. Der sicherste Beweis dafür ist, daß es gleichgültig ist, nicht nur aus welchem Material eine Bildsäule auf der Bühne besteht, sondern auch ob sie plastisch gerundet oder bloß gemalt, also flächenhaft ist. Körperlich brauchen im szenischen Schein nur diejenigen Requisiten zu sein, welche praktikabel, d. h. beweglich und widerstandsfähig sein müssen; sie sind dann ebenso körperlich wie die Mimiker, die sich ihrer beim Spiel bedienen. So wenig die Schauspieler durch ihre Körperlichkeit die Scheinhaftigkeit des Bühnenspiels stören, ebensowenig können dies die Waffen, mit denen sie fechten, die Stühle, auf denen sie sitzen, die Kannen, aus denen sie trinken usw. Selbst der Umstand allein genügt, um das körperliche Möbel dem gemalten vorzuziehen, daß der Mimiker mit ihm in gleiche Höhe tritt, auch wenn er nicht mit demselben zu praktizieren hat; der bloß gemalte Tisch neben dem Mimiker würde in seiner flächenhaften Gegensätzlichkeit gegen dessen körperliche Gestalt störend wirken.

Es ergibt sich daraus, daß womöglich nur die Hinterwand gemalt sein soll, welche ohnehin eine ebene Fläche ist und demnach die normalen Bedingungen für die Erzeugung des malerischen Augenscheins bietet; alles übrige müßte Proszenium oder rein dekorative Abgrenzung durch Teppiche, Draperien usw. sein. Diese Einrichtung der Bühne hat bereits Schinkel für das Berliner Schauspielhaus gefordert*), ohne mit seinen Vorschlägen durchdringen zu können, welche zwischen der malereilosen Bühne Shakespeares und der entarteten modernen Bühne die rechte Mitte halten. Das epische Drama verzichtet noch auf szenischen Schein (selbst noch bei Shakespeare), d. h. auf die Verbindung von Mimik und Malerei, beschränkt sich auf Mimik und überläßt die Ausmalung der Lokalität, in welcher das Stück spielt, gänzlich der Phantasie des Zuschauers. Die moderne Bühneneinrichtung hingegen geht darauf aus, an Stelle des malerischen Scheins auf der Bühne eine Imitation der Wirklichkeit zu bieten, die von dem Urbild womöglich nicht mehr zu unterscheiden sein soll. Das Ideal dieser Richtung ist das geschlossene Interieur mit wirklichen Seitenwänden und wirklicher Decke, die womöglich mit echten Holzpannelen, Ledertapeten usw. bekleidet sein, also die Mitwirkung der Malerei überflüssig machen sollen.

*) Bayreuther Blätter 1887, 3. Stück.

Digitized by Google

Leider ist dieses Prinzip auf Landschaften nicht übertragbar; hier hat es nach wie vor bei der Malerei sein Bewenden, und der Kontrast zwischen der imitierten Wirklichkeit des Interieur mit der nachfolgenden Landschaft macht den Mischmasch entgegengesetzter Kunstprinzipien dem Zuschauer recht augenscheinlich. Noch immer bedeuten die hintereinander hängenden Soffiten den blauen Himmel und die hintereinander stehenden Seitenkulissen den Wald oder die Häuserzeile der Straße. Der Widerspruch zwischen der Zweidimensionalität des malerischen Scheins und der Dreidimensionalität der Bühne tritt grell zutage und läßt sich durch keinerlei Mittelchen und Aushilfen vertuschen.

Bei dem imitierten Interieur besteht dieser Widerspruch nicht, weil die Malerei hierbei nicht mehr als Kunst, sondern nur noch als Handwerk (wie bei dem Ausmalen einer wirklichen Stubendecke) mitzuwirken hat und auf malerischen Schein gänzlich verzichtet wird. Das „realistische" französische Drama sucht deshalb den „Salon", als einzigen Schauplatz festzuhalten, was ihm dadurch erleichtert wird, daß sich die Vorgänge in der „Gesellschaft" fast ganz im Rahmen des Salons abspielen. Bei der Bühne mit bloß gemalter Hinterwand besteht der Widerspruch ebenfalls nicht, weil der malerische Schein erst da beginnt, wo die Bühne als solche aufhört, und dieser ruhende malerische Schein als Hintergrund den bewegten mimischen Schein als Vordergrund mit in sich aufnimmt. Bei der Bühne mit Seitenkulissen aber ist der Widerspruch ein doppelter: erstens indem die Malerei sich mit der unmöglichen Aufgabe abquält, eine richtige perspektivische Wirkung auf einer Reihe hintereinander stehender und einander überragender Bildflächen zu erzielen, und zweitens indem die körperlichen Darsteller und Requisiten in einer Höhe und Schulter an Schulter mit bloß gemalten Seitenkulissen stehen.

In diesen Widerspruch hat die Bühne sich dadurch verwickelt, daß sie eine größere Tiefe anstrebte, als das Proszenium sie gestattete, und sie hat diese größere Tiefe angestrebt, um eine größere Massenentfaltung von Darstellern und Chorpersonal zu ermöglichen. Im Schauspiel und sogar in der Oper ist dieses Streben selbst schon verkehrt; denn auch der Opernchor braucht nicht stark zu sein, wenn er nur gut ist. Im Ballett aber wird das Streben nach Entfaltung eines möglichst zahlreichen Tanzchors behufs Steigerung der malerischen Gruppenwirkung nicht zu tadeln sein, und deshalb wird wohl auch das Ballett, solange es eine selbständige Pflege findet, an der Bühne mit Seitenkulissen festhalten. Für das Schauspiel und die Oper dagegen liegt ein solcher Grund nicht vor, und ist daher bei diesen eher darauf zu hoffen, daß richtigere künstlerische Grundsätze für die Bühneneinrichtung zur Geltung gelangen. Die bloße Pantomime, die noch weder durch Musikbegleitung zum Ballett, noch durch Sprachmimik zum Schauspiel geworden, sondern binäre Verbindung von Gebärdenmimik und Malerei geblieben ist, pflegt sich noch mit einem sehr einfachen szenischen Apparat zu begnügen, wofern sie nicht ganz auf einen solchen verzichtet; da aber bei dieser Verbindung zum erstenmal die Grundsätze der Bühneneinrichtung zur Sprache kamen, so schien es zweckmäßig, dieselben sogleich allgemeingültig für alle Arten der Bühnenspiele zu erledigen. —

Digitized by Google

Die zweite Verbindung von zwei Wahrnehmungskünsten, die von Musik begleitete Tanzmimik, ist diejenige Kunstform des Tanzes, in welcher derselbe allein eine gewisse kunstgeschichtliche Bedeutung beanspruchen kann. Es ist daher kein Wunder, daß alle Untersuchungen über die Geschichte des Tanzes ebensosehr die Tanzmimik wie den Musiktanz betreffen, um so weniger, als von diesen beiden allein die Tanzmusik durch Schrift fixiert durch die Jahrhunderte überliefert werden konnte, während die dürftigen und unzulänglichen Beschreibungen über abgestorbene Tänze früherer Zeiten wesentlich erst durch Untersuchung der überlieferten musikalischen Tanzweisen für die Phantasie eine greifbarere Gestalt gewinnen*). Es kommt wesentlich darauf an, daß die begleitende Musik zum Tanze ganz und gar Tanzmusik ist, d. h. aus reinen Tanzweisen besteht, welche ja einen hinlänglich großen Spielraum bieten, um die reichste Abwechselung von Stimmungen, Gefühlen und mimischen Handlungen zu entfalten. Die Tanzmusik wird ihren Charakter danach ändern müssen, ob die Tanzmimik ein Übergewicht formalschönen Tanzes oder ein Übergewicht ausdrucksvoller mimischer Handlung in der Verschmelzung beider Seiten zeigt. Dem mehr oder bloß formalschönen Tanze entspricht auch eine mehr oder bloß formalschöne Tanzmusik; die überwiegend ausdrucksvolle Tanzmimik fordert auch eine ausdrucksvollere Musik.

Die Tanzmusik zu geselligen Tänzen, bei denen die Seite des mimischen Ausdrucks stark abgeschliffen oder ganz verloren gegangen ist, wird demgemäß ebenfalls zu einer ausdruckslosen formalen Schönheit heruntersinken müssen, welche in einer Steigerung der sinnlich angenehmen Reizwirkung Ersatz für den Mangel eigentlichen Gefühlsgehalts sucht. Solange diese Steigerung der sinnlichen Annehmlichkeit nur der Ausdruck für das derbe und unschuldige sinnliche Behagen eines leichtlebigen, lustigen Volkes ist (wie z. B. der Wiener Walzer), wird man einer solchen Tanzmusik dasselbe beschränkte Recht im Reiche der Musik zugestehen können, wie etwa den niederländischen Wirtshausszenen im Reiche der Malerei; wo höhere Ansprüche nicht berechtigt sind, kann ein solches bloß sinnliches Behagen ganz am Platze sein. Anders, wenn die Tanzmusik die müde Schlaffheit eines blasierten Volksgemüts oder blasierter Gesellschaftsklassen widerspiegelt, welche nach raffinierten Reizen verlangt, um sich zu neuer Begehrlichkeit aufprickeln zu lassen. Wenn der relative Mangel an Grazie in dem derbsinnlichen Behagen noch durch einen Überschuß an gesunder Lebenskraft und Lebenslust einigermaßen aufgewogen werden kann, so wird hier der Mangel an Grazie durch den Wechsel träger rücksichtsloser Nonchalance mit orgiastischer Wüstheit nur um so empfindlicher gemacht. Eine Tanzmusik, die solchen Entartungen des Tanzes entspricht, muß selbst künstlerisch entartet sein und fällt ebenso aus dem Gebiete der freien Kunst heraus, wie der gesellige Tanz, dem sie dient und dem sie sich anpassen muß.

Eine solche Entartung des geselligen Tanzes und der ihm dienenden

*) Vgl. Fr. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, 2 Teile (Leipzig 1886); von älteren Werken R. Voß, Der Tanz und seine Geschichte (Berlin 1868) und Czerwinski, Geschichte der Tonkunst (Leipzig 1862).

Digitized by Google

Tanzmusik kann aber wiederum nicht ohne Rückwirkung bleiben auf den Kunsttanz. Denn die Wahrung der Grazie ist die erste Bedingung sowohl für den Tanz wie für die Tanzmusik, und der Kunsttanz müht sich vergebens ab, dem geselligen Tanz seiner Zeit ein Spiegelbild der ästhetisch geforderten Bewegungsgrazie vorzuhalten, wenn er von einer Tanzmusik begleitet wird, die durch die Rückwirkung einer ungraziösen, rohen, gemeinen oder überraffinierten geselligen Tanzmusik verdorben ist. Die Tanzmusik einer solchen entarteten Zeit hat den Vorteil, auf diejenige vergangener Zeiten zurückgreifen und an deren Anmut und Zierlichkeit, Würde und Vornehmheit sich erquicken und regenerieren zu können; wenn sie diesen Vorteil recht auszunutzen versteht, wird sie wohl imstande sein, sich gegen die Verrohung durch die gesellige Tanzmusik der Gegenwart zu wehren und die Bestrebungen des Kunsttanzes nach Wiederbelebung zu unterstützen.

Die Aufgaben, welche ein wirklich vornehmer Kunsttanz dem Komponisten stellt, sind keineswegs zu unterschätzen. Je höher die Mimik an der Tanzmimik sich über die formale Schönheit der Bewegungen erhebt, desto höher wird dem Komponisten sein Ziel gesteckt, desto schwerer wird es, dasselbe zu erreichen, desto größer wird aber auch der künstlerische Wert des Erreichten. Wenn eine hellenische Tänzerin eine mythologische Szene mimte, so dürfen wir annehmen, daß der begleitende Flötenspieler seine *ganze* Kunst aufbot, um mit den Ausdrucksmitteln der damaligen Musik dem Wechsel der ausgedrückten Gemütsbewegungen und Leidenschaften zu folgen; er wußte ganz genau aus vielen Proben, in welcher Reihenfolge und in welchem Tempo die Tänzerin die Glieder der Handlung aufeinander folgen ließ, und ordnete sich derselben unter. Gegenwärtig pflegt ein Opernkomponist eine Tanzmusik zur Balletteinlage zu schreiben, ohne etwas Genaueres vom Kunsttanz zu verstehen und ohne sich mit dem Ballettmeister und den Tänzern in Verbindung zu setzen; er überläßt es diesen, sich nach der Musik einzurichten, so gut sie eben können. Die Musik richtet sich nicht nach der mimischen Handlung und ihren wechselnden Phasen, sondern diese soll sich nach der Musik richten, von der wieder die Tänzer nichts verstehen. Die Folge ist dann oft ein unorganisches Aggregat, bei dem nicht vielmehr als die Rhythmen übereinstimmen. Die ausdrucksvolle Gebärdenmimik des Tänzers trifft mit ganz beliebigen Stellen der Musik zusammen, und die Dauer der Tanzmusik nötigt ihn zur Zeitausfüllung durch eine Menge ausdrucksloser formalschöner Tanzbewegungen.

Beim Ballettkomponisten liegt die Sache zwar umgekehrt, aber noch schlimmer. Derselbe bekommt vom Ballettmeister das geschriebene Szenarium und hat nun zu den verschiedenen Solo-, Duo- und Chortänzen sowie auch zu den eigentlichen Handlungsszenen Musik zu liefern, ohne daß die Handlungsszenen ihm vorher pantomimisch vorgespielt sind. Infolgedessen legt er den Schwerpunkt der Komposition auf die Solo-, Duo- und Chortänze, welche wesentlich als episodische Einlagen in die mimische Handlung eingefügt sind. In diesen kann er sich als Musiker in den üblichen musikalischen Tanzformen völlig frei bewegen, und der Ballettmeister arrangiert erst nachher die Tänze wie bei der Balletteinlage in der Oper. Ein durchschlagender Galopp oder Walzer geht von der Bühne auf alle Bälle der Saison, auf

Digitized by Google

alle Pianos und Leierkasten über und macht den Namen des Komponisten populär; auf die Handlung beim Ballett achtet ja doch niemand. Was Wunder, daß er sich damit begnügt, die Musik über die Untiefen der Handlungsszenen mit guter Manier hinüberzulotsen, um nur bald wieder zu einem richtigen Tanz zu gelangen; der Ballettmeister ist ja zufrieden, wenn die Musik die richtige Zeitdauer hat, und auf die Regulierung der letzteren beschränkt sich das Zusammenwirken von Ballettmeister und Komponist. Unter solchen Umständen ist es begreiflich, daß Musiker von Bedeutung sich nicht zur Ballettkomposition drängen, und daß den Ballettmeistern und Tänzern ein unbedeutender Routinier gerade recht und bequem ist.

Es ist nicht zu erwarten, daß bei den gegenwärtigen Zuständen des Bühnenkunsttanzes diese Mißverhältnisse eine Änderung erfahren sollten; dies darf aber die Ästhetik nicht hindern, darauf hinzuweisen, wie das kunstgemäße Verhältnis zwischen Tanzmimik und musikalischer Komposition beschaffen sein sollte. Das Zusammenwirken muß hier ebenso innig sein, wie dasjenige zwischen Dichter und Komponist. Die Tanzmimik ist hier die Kunst, welche den vorstellungsmäßig bestimmteren Inhalt hat, und deshalb muß sie für die Wahl des Sujets und die künstlerische Auffassung desselben bestimmend sein, und die Musik hat sich ihren Intentionen anzuschließen und die von ihr ausgedrückten Gefühle musikalisch zu erläutern. Der Musiker kann diesen Ansprüchen nur unter zwei Bedingungen genügen, entweder wenn er sich vom Ballettmeister die Handlung vorführen läßt, sei es durch ihn selbst oder durch Tänzer und Tänzerinnen, denen derselbe ihre Rollen einstudiert hat, oder aber wenn der Musiker selbst als Ballettmeister fungiert, d. h. die Tanzhandlung sowohl erfindet als auch sie den Tänzern persönlich bis in die einzelnsten Züge einstudiert. Im letzteren Falle ist es natürlich gleichgültig, ob er zuerst die Musik schreibt, oder zuerst die Tanzmimik den Tänzern probeweise einstudiert; ersteres wird sogar den Vorteil haben, daß die Musik das Verständnis seiner Intentionen erleichtert. Aus einer solchen Wechselwirkung könnte die Musik den größten Gewinn ziehen, insofern die Tanzmimik in jedem Augenblick dem Zuschauer vor Augen führt, an welche Art von Situationen, Handlungen und Motiven die Gefühle und Stimmungen sich anlehnen, welche die Musik zum Ausdruck bringt. Der Vorteil würde ähnlicher Art sein, wie bei der Komposition einer Dichtung, wo die Worte dasjenige der Phantasie klarmachen, was die Musik in wortloser Gefühlssprache dem Gemüte einprägt. Die Aufgabe der Musik würde um so dankbarer sein, je bedeutender und mikrokosmischer die mimische Handlung wäre, welche sie zu illustrieren hat. Wenn einmal ein genialer Komponist sich dieser Aufgabe mit Liebe widmete, dann würde der Eindruck der begleitenden Tanzmusik zu einer Höhe emporsteigen, daß der oder die ausführenden Tänzer große Mühe hätten, in ihren Kunstleistungen den Wirkungen der begleitenden Kunst auch nur ebenbürtig, geschweige denn überlegen zu bleiben. Wenn aber ein genialer Komponist sich mit einem genialen Tänzer gleichviel welchen Geschlechts vereinigte, so müßte dabei ein Gesamtkunstwerk von der größten Wirkung zustande kommen, das an Kunstwert ebenso hoch über den bedeutendsten antiken Leistungen dieser Art stände, wie die moderne Musik über der antiken.

Digitized by Google

β) Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten mit Poesie (Poesievortrag, Vokalmusik und dekorationsloses Schauspiel)

Die bildenden Künste können sich mit Poesie im allgemeinen nicht zu einer organischen Einheit verschmelzen. Der Grund ist zunächst derselbe, weshalb auch bildende Kunst und Tonkunst sich nicht verschmelzen können: die eine ist unzeitlich, die andere unräumlich, und darum fehlt der gemeinsame Berührungspunkt. Diese Analogie zwischen beiden Zusammensetzungsversuchen trifft aber nur dann genau zu, wenn man bei der Dichtkunst nicht den poetischen Phantasieschein als solchen in Betracht zieht, sondern die Reihe von Wahrnehmungseindrücken, welche denselben erwecken sollen, d. h. also entweder die zeitliche Reihe der hörbaren Wortklangbilder oder die Aufeinanderfolge der mit dem Blick durchlaufenen Wortzeichenbilder. Für diese Reihen von Gehörs- und Gesichtswahrnehmungen ist es zweifellos richtig, daß sie eine zeitliche Veränderung darbieten, welche teils ohne Räumlichkeit ist, teils nur eine solche Räumlichkeit besitzt, von welcher der Leser erst wieder abstrahieren muß. Die Sukzessivität dieser Wahrnehmungseindrücke bei dem Dichtwerk verträgt sich ebensowenig mit der Simultaneität der räumlichen Anschauung eines Werkes der bildenden Kunst, wie sich die Sukzessivität der musikalischen Eindrücke mit derselben verträgt.

Diese Tatsache behält selbst dann ihre Bedeutung, wenn man in Erwägung zieht, daß diese Gehörs- oder Gesichtseindrücke bei der Dichtung doch noch nicht der künstlerische Schein selbst, sondern nur das Mittel seiner Erweckung sind; denn wenn auch nach der Gewinnung des poetischen Phantasiescheins von dem Mittel seiner Erweckung als von einem nicht zur Sache selbst gehörigen mehr oder weniger abstrahiert wird, so bleibt doch, wie oben erörtert ist, die Sukzessivität dieser Wahrnehmungseindrücke maßgebend für die Sukzessivität und stetige Veränderlichkeit des poetischen Phantasiescheins selbst. Der letztere enthält ja allerdings die Räumlichkeit ebenso in sich wie die Zeitlichkeit und besitzt dadurch anscheinend den erforderlichen Berührungspunkt, um ebenso wie die Mimik mit der bildenden Kunst in organische Verbindung zu treten. Aber einerseits ist die stete Wandelbarkeit dieses Scheins, die aus der Sukzessivität der vermittelnden Wahrnehmung entspringt, ein Hindernis der Verschmelzung; andererseits tritt als zweites Hindernis hinzu, daß die Räumlichkeit der bildenden Kunst der Wahrnehmung, diejenige der Poesie aber der Phantasie angehört.

Auch die Mimik zeigt für gewöhnlich eine fortwährende Veränderung; aber diese Veränderung erleidet doch auch zeitweilige Unterbrechungen durch ruhende Stellung der Gestalten, welche die Verschmelzung mit dem Hintergrund erleichtern, und selbst die Beweglichkeit der Figuren enthält keinen Widerspruch gegen die relative Ruhe des gemalten Hintergrundes. Die Malerei erhebt bei ihrer Verbindung mit der Mimik keinerlei Anspruch darauf, mit den Figuren der letzteren zu konkurrieren, also etwa die handelnden Personen als ruhende noch einmal auf die Leinewand des Hintergrunds zu malen, welche als bewegte auf der Bühne agieren, sondern sie bescheidet sich mit der Darstellung der Szenerie ohne Figuren. Die Malerei aber, welche mit der Poesie eine Verbindung sucht, bescheidet sich selten mit der figuren-

Digitized by Google

losen Landschaft, sondern gibt in ihren Illustrationen gewöhnlich die handelnden Figuren als ruhende mit, und legt sogar auf diese den Nachdruck. Die Mimik bietet dem Beschauer nur bewegte Gestalten, aber keinen Hintergrund; den Hintergrund, den die Mimik schuldig bleibt, muß entweder die Malerei oder die dichterische Phantasie des Zuschauers hinzufügen, so daß in bezug auf den Hintergrund ebensowohl wie in bezug auf die handelnden Figuren jede Möglichkeit einer Kollision zwischen Mimik und Malerei ausgeschlossen ist.

Bei der Vereinigung von Malerei und Dichtkunst hingegen fehlt die friedlich schiedliche Gebietstrennung und Arbeitsteilung, durch welche bei der Vereinigung von Malerei und Mimik die Gefahr einer Kollision ausgeschlossen wird. Wie die illustrierende Malerei die Figuren, so zieht der poetische Phantasieschein auch den Hintergrund in seinen Bereich, und damit ist auf beiden Seiten die Kollision gegeben. Die Malerei stellt die Figuren als ruhend dar, welche im poetischen Phantasieschein bewegt sind, und die Malerei gibt die Szenerie als etwas Simultanes, welche die Phantasie sich in sukzessiver Durchwanderung erst erbaut. Der malerische Schein tritt als Doppelgänger des poetischen Scheins auf, aber als ein Doppelgänger, in welchem das Original sich nicht wiedererkennt. Der günstigste Fall ist der, daß die Malerei aus der langen Reihe des wechselnden Phantasiescheins einen oder einige wenige Momente zur Illustration herausgreift und für die Wahrnehmung fixiert. Damit ist aber bereits auf organische Einheit verzichtet. Denn selbst wenn ein sachlicher Widerspruch zwischen der Illustration des Malers und dem Phantasieschein des Hörers oder Lesers vermieden wird, was kaum möglich ist, bleibt doch der formelle Widerspruch bestehen, erstens, daß die Malerei nicht dem Ganzen des Poesiescheins sich anschmiegen kann, sondern nur einzelnen herausgerissenen Momenten, und zweitens, daß der die Dichtung Genießende mit einem plötzlichen Ruck aus der Sphäre des Phantasiescheins herausgerissen und in diejenige des Wahrnehmungsscheins hinübergeschleudert wird, um sich dann von neuem in die erstere zurückzuversetzen. Dieses Hin- und Herspringen aus einer Art des Scheins in die andere ermüdet um so mehr, je öfter es zugemutet wird.

Ein illustratives Gemälde wird man deshalb am besten genießen, wenn man zwar die Dichtung und die betreffende Stellung derselben kennt und im Kopfe hat, aber nicht gleichzeitig vorlesen hört; an einer durch ein Gemälde hervorgerufenen Dichtung wird man am ehesten Geschmack finden, wenn man das Gemälde zwar in Erinnerung, aber nicht vor Augen hat. Man muß das erstere rein als Werk der bildenden Kunst, das letztere rein als Werk der Dichtkunst auffassen, die nur zufällig ihr Sujet dem Werke eines anderen Kunstgebiets verdanken; die Kenntnis dieser stofflichen Anregung kann dem Verständnis förderlich sein, ihr Vorhandensein wird aber niemals das Kunstwerk zu einem aus mehreren Künsten zusammengesetzten machen.

Wenn man es mit Zuhörern von einer armen und schwer erregbaren Phantasie zu tun hat, so mag die sukzessive Vorführung von Illustrationen zu der vorgetragenen Dichtung imstande sein, deren Wirkung zu erhöhen, aber doch nur darum, weil sie ohne diese Unterstützung durch malerischen Wahrnehmungsschein in diesen Zuhörern überhaupt keinen hinlänglich be-

Digitized by Google

stimmten und anschaulichen ästhetischen Schein auslösen würde. Die Verbindung beider Künste hat also in diesem Falle den Zweck, der subjektiven Schwerfälligkeit und Unempfänglichkeit durch äußere Mittel zu Hilfe zu kommen, welche unter diesen Voraussetzungen eben nicht von der künstlerisch feinsten Art zu sein brauchen (die „Moritaten" der Jahrmarktsbarden). Je weniger ausgeführt und durchgeführt die Illustration ist, je mehr sie sich in den bescheidenen Grenzen einer mit wenigen, aber charakteristischen Strichen andeutenden Skizze hält, desto weniger wird sie mit dem poetischen Phantasiebilde in Widerspruch treten können. Je weniger ausgeführt und je skizzenhafter die Dichtung ist, je weniger Wandlungen sie deshalb dem poetischen Phantasieschein von einer Illustration bis zur nächsten zumutet, desto weniger kommt der poetische Phantasieschein zu selbständiger Entfaltung und zu voller Bestimmtheit neben dem Wahrnehmungsschein, desto lückenloser wird die Begleitung des ersteren durch den letzteren auf Schritt und Tritt, und desto weniger störend und durchrüttelnd wird das Hinüber- und Herüberspringen aus einer Art des Scheins in die andere.

Eine Illustration nach je zwei Verszeilen wirkt günstiger als eine nach je vier; je rudimentärer die Dichtung und je skizzenhafter die Illustrationen sind, desto mehr wird der Widerspruch verschleiert und annähernd der Schein einer gegenseitigen Deckung erzeugt. Es liegt auf der Hand, daß außer der naiven volkstümlichen Schauerballade, die sich im Gebiete des Kalt-Gräßlichen bewegt, nur komische Dichtungen diesen Anforderungen entsprechen können; da die erstere aus dem Gebiete der Kunst aus ästhetischem Gesichtspunkt auszuscheiden ist, so bleibt für die Verbindung von Zeichnung und Dichtung nur das Komische übrig, bei welchem das choquierende Hinüber- und Herüberspringen aus einer Sphäre des ästhetischen Scheins in die andere nicht nur aufhört, störend zu sein, sondern mit dem Hinundherspringen des Komischen zwischen Absurdität und Selbst-reductio ad absurdum zusammenschmilzt zu einer Steigerung der komischen Wirkung. Deshalb sind die „Münchener Bilderbogen", wie sie durch Wilhelm Busch zu ihrem Höhepunkt geführt sind, die einzige ästhetisch berechtigte Art der Verbindung von bildender Kunst und Dichtkunst. Eine Überschätzung ihres ästhetischen Wertes ist kaum zu befürchten; wohl aber liegt Grund vor, der bisherigen Unterschätzung derselben entgegenzutreten und ihnen den ihnen gebührenden Platz nicht nur in der Kulturgeschichte, sondern auch im Reiche der Kunst und in der Kunstgeschichte anzuweisen. —

Von den drei Tonkünsten: Instrumentalmusik, Sprachmimik und ausdrucksvoller Gesang, sind nur die beiden letzten fähig, sich mit der Poesie, speziell der Vortragspoesie, zu einer organischen Einheit zu verbinden und ergeben dann den gesprochenen oder gesungenen Poesievortrag als zusammengesetztes Kunstwerk. Die Instrumentalmusik hingegen ist nicht imstande, eine organische Einheit mit der Poesie zu bilden, es sei denn, daß dieselbe durch den Gesang vermittelt werde. Eine rezitierte Dichtung kollidiert, wie schon oben (S. 659—661) bemerkt, durch die gleitende Tonhöhe der Rede beständig mit der festen Tonhöhe der Instrumentalmusik, und gibt entweder lauter musikalische Dissonanzen, oder wird singend, ohne sich zum wirklichen Gesang zu erheben. Am erträglichsten ist das Melodrama noch

Digitized by Google

dann, wenn kurze Redesätze mit kurzen musikalischen Zwischenspielen abwechseln, also die Musik während der Dichtung, und die Dichtung während der Musik pausiert, ähnlich wie bei der Abwechselung von Bild und Schrift in den Bilderbogen, oder bei der Abwechselung von Transparentbildern mit musikalischen Aufführungen. Die bloße Lektüre der Poesie ist zwar frei von der melodramatischen Kollision, aber sie gelangt dennoch nicht zur organischen Einheit mit einer gleichzeitig ins Ohr fallenden Musik. Die letztere kann höchstens die für die Lektüre günstige Stimmung befördern, wird dann aber nur mit halbem Ohre gehört; die Lektüre verlangt eben volle ungestörte Einkehr ins eigene Innere, und möglichsten Ausschluß jeder sonstigen gleichzeitigen Wahrnehmungseindrücke. Zwischen der Vortragspoesie und den Tonkünsten bildet die Gehörswahrnehmung der vorgetragenen Dichtung das verknüpfende Band; bei der Lesepoesie, wo dieses Band fehlt, ist die Geschiedenheit des poetischen Phantasiescheins vom musikalischen Ohrenschein zu groß, so daß das Ergebnis ebenso negativ ausfällt als da, wo das Mittelglied zwar vorhanden ist, aber den Widerspruch der gleitenden und festen Tonhöhe nicht zu überbrücken vermag.

Für den rezitierenden, sprachmimischen Poesievortrag ist eigentlich nur die Vortragspoesie, und speziell die Epik berechnet; aber in Ermangelung eines Komponisten und eines Sängers läßt man sich auch die Rezitation von lyrischen Gedichten, besonders von solchen, die in malerische Epik eingeflochten sind, gefallen, und in Ermangelung von Bühne und Schauspielern nimmt man auch wohl mit der Vorlesung von dramatischen Dichtungen vorlieb. Ja sogar die eigentliche Lesepoesie kann zur Vorlesung benutzt werden, und zwar nicht bloß zu einer möglichst tonlosen Vorlesung (wie unter handarbeitenden jungen Mädchen), sondern zum sprachmimischen Vortrag durch sprachmimische Künstler oder Virtuosen. Es bedarf indes hierzu einer besonderen Rechtfertigung oder Entschuldigung, wie sie z. B. bei Dialektdichtungen darin gegeben sein kann, daß von Uneingeweihten der Dialekt leichter beim Hören als beim Lesen verstanden wird. Wie sehr die sprachlichen Kunstformen der Vortragspoesie durch die Rücksicht auf das zusammengesetzte Kunstwerk des Poesievortrags bedingt sind, ist schon oben erwähnt. —

Die Verbindung von Gesang und Poesie ergibt die Vokalmusik, welche gewöhnlich als zweite Gattung der Musik neben der Instrumentalmusik aufgeführt wird; es wird indes bei dieser Gliederung der Musik in Instrumentalmusik und Vokalmusik übersehen, daß eine einfache und eine zusammengesetzte Kunst nicht wohl koordinierte Glieder derselben Einteilung sein können. Die Instrumentalmusik ist die reine Musik, die Vokalmusik hingegen ist aus Musik und Poesie zusammengesetzt, so zwar, daß die musikalische Seite des Kunstwerks ganz und gar aufgehobenes Moment im Gesangsvortrag geworden ist. Wo Vokalmusik in Begleitung von Instrumentalmusik auftritt, da haben wir es nicht mehr mit der Verbindung von zwei Künsten (Poesie und Gesang), sondern von drei Künsten (Poesie, Gesang und Instrumentalmusik) zu tun. Die binäre Verbindung von Poesie und Musik ist die unbegleitete, reine Vokalmusik, gleichviel ob einstimmige oder mehrstimmige. Vom ausführenden Gesange unterscheidet die Vokal-

Digitized by Google

musik sich dadurch, daß sie Text und Musik in die richtige organische Verbindung zu bringen hat; die Kunst des Sängers hat nicht die Aufgabe, den Text zu dichten oder denselben in Musik zu setzen, sondern diese Aufgabe bleibt der Vokalmusik überlassen. Bei einfachen Ansprüchen an einstimmigen Gesang wird der Dichter häufig in der Lage sein, zugleich die Tonweise anzugeben, welche ihm zu seinem Gedichte passend dünkt; je verwickelter dagegen die spezifisch musikalischen Kunstformen im Laufe der Musikgeschichte werden, desto unumgänglicher wird es, daß ein fachmännisch gebildeter Musiker die Komposition übernimmt, gleichviel ob er selbst dabei als Dichter fungiert, oder ob er die vorgefundene oder von ihm bestellte Dichtung eines anderen in Musik setzt.

Je weiter die Instrumentalmusik dem Einfluß der Vokalmusik Eingang gestattet, desto leichter kann auch der Fall vorkommen, daß ein Musiker zunächst Instrumentalmusik erfindet, die aber gesangsmäßig konzipiert ist („Lieder ohne Worte") und später ein Dichter sich angeregt fühlt, die Worte hinzuzufügen. Die Arbeit des Dichters ist in diesem Falle ähnlich, wie wenn er den Text einer Vokalmusik in eine andere Sprache zu übersetzen hat, nur daß es hier die Tonsprache selbst ist, aus welcher er in die Wortsprache übersetzt. Wenn Komponist und Dichter eine und dieselbe Person sind, so wird zwar in der Regel das poetische Sujet und die poetische Urkonzeption den Ausgangspunkt des Gesamtkunstwerks bilden, aber die durchgehende Grundstimmung desselben kann sehr wohl durch die musikalischen Konzeptionen der wichtigsten Motive bestimmt sein, und bei der Ausführung im einzelnen kann bald die Dichtung den Leitstern der Komposition, bald die musikalische Erfindung das Regulativ der Dichtung abgeben. In allen diesen Fällen wird darauf zu achten sein, daß die Grundstimmung der Poesie und Musik dieselbe ist und der Stimmungs- und Gefühlswechsel in beiden vollständig parallel läuft, daß ferner die Hebungen und Senkungen, Steigerungen und Nachlässe, Akzente, Pointen und Übertrumpfungen der poetischen und der musikalischen Deklamation sich decken, und daß endlich die auf hohe Töne gelegten Steigerungen und Akzente mit möglichst vollen Vokalen und nicht mit dem spitzen Vokal i zusammentreffen. Dies alles gilt auf dieselbe Weise für den Übersetzer oder Erfinder eines Textes zu einer vorhandenen Musik, wie für den Komponisten eines vorhandenen Textes, wie auch für einen Dichterkomponisten, dessen poetische und musikalische Konzeptionen Hand in Hand gehen und sich wechselseitig befruchten.

Diejenige Poesie, welche für die Verbindung mit der Musik geeignet ist, ist die Lyrik. Von der Epik und Dramatik kommt nur die lyrische Epik und lyrische Dramatik für diese Verbindung in Betracht, und beide um so eher, je lyrischer sie sind, oder je stärker das Lyrische in ihnen vertreten ist, durch welches allein sie mit der Musik verknüpft werden. Von der Lyrik ist es ebenfalls die rein lyrische Stimmungs- und Situationslyrik, welche am meisten zur Komposition geeignet ist; jedenfalls ist sie es besser als die epische Lyrik, welche übrigens darum noch nicht ungeeignet zur Komposition genannt werden kann. Die dramatische Lyrik (z. B. die dramatische Ballade) vereinigt das Stimmungsvolle der Lyrik mit dem Aufregenden, Packenden, Zündenden und Erschütternden der Dramatik; sie stellt deshalb

Digitized by Google

dem Musiker eine weit schwerere Aufgabe als die rein lyrische Lyrik, weil das eigentlich Dramatische dem musikalischen Ausdruck schwerer und nur zum Teil und unvollkommen erreichbar ist. Sie führt infolgedessen leicht zu einer Auflösung der spezifisch musikalischen Formen, zu einer Aufbröselung derselben in rezitativisch musikalische Bruchstücke, die nur lose miteinander verknüpft sind. Was aber das Gesamtkunstwerk aus rein musikalischem Gesichtspunkte einbüßt, gewinnt es aus poetischem Gesichtspunkt, und der Sänger erhält dadurch im ganzen an ihm eine dankbarere Aufgabe zur Entfaltung seines ausdrucksvollen Gesanges. Gelingt es dem Musiker, die Schwierigkeiten, die in der Sache liegen, zu überwinden, und die Einheit der musikalischen Form trotz aller Anpassung an die dramatischen Ansprüche des Textes zu wahren, so erhebt er dadurch die dramatische Ballade als poetisch-musikalisches Gesamtkunstwerk über das rein lyrische Lied.

Die lyrische Epik hat zum Zweck der Komposition eine bestimmte Form gewonnen, welche je nach ihrem weltlichen oder religiösen Inhalt lyrische Kantate oder Oratorium genannt wird. Der Schwerpunkt liegt hier nicht in der epischen Handlung, sondern in den lyrischen Ruhepunkten derselben; die Dichtung eilt über die epische Handlung möglichst flüchtig hinweg und legt dieselben als Rezitative von musikalisch meistens geringer Bedeutung einem Erzähler in den Mund. Die epische Handlung bildet nur den Rahmen, der die Vorführung einer Reihe von lyrischen Arien, Duetten, Chören usw. rechtfertigen soll, indem sie den Hörer auf ein ihm bekanntes Stoffgebiet hinweist. Erst bei Schumann erheben sich die epischen Rezitative des Erzählers teilweise zu einiger musikalischen Bedeutung, indem sie ins Arioso übergehen. In den Duetten, Terzetten, Ensembles mit und ohne Chöre kann die Lyrik sehr wohl teilweise einen dramatischen Charakter annehmen; in dem Maße aber, als dies geschieht, vermißt der Hörer die Inszenierung und die Gesanggebärdenmimik.

Die „Konzertoper", d. h. die musikalische Aufführung eines lyrischen Dramas ohne Bühne und Mimik, krankt an einem inneren Widerspruch, wie ein Mensch, der seinen Beruf oder seine Bestimmung verfehlt hat. Das weltliche Oratorium oder die lyrische Kantate wird aber immer dahin drängen, die dramatischen Effekte der lyrischen Episoden nicht unbenutzt zu lassen und so herauszuarbeiten, daß der epische Rahmen und die Rezitative des Erzählers zuletzt überflüssig werden. Die lyrische Dramatik steht eben ästhetisch so viel höher als die lyrische Epik, daß der Trieb zur Umwandlung in eine Konzertoper sehr begreiflich ist, fast ebenso begreiflich wie der Trieb zur Umwandlung der Konzertoper in eine Bühnenoper. Es muß schon ein besonderes Hindernis im Sujet liegen, wenn auf die Dauer diesem Umschlag gewehrt werden soll, und deshalb ist es nur das eigentliche oder religiöse Oratorium, oder mit anderen Worten die geistliche Musik, welche imstande ist, dauernd auf dem Standpunkt der lyrischen Epik zu verharren. Auf seinen Höhepunkt aber wird selbst das religiöse Oratorium erst da gelangen, wo es auf den Rahmen der epischen Handlung verzichtet und sich mit rein lyrischen Texten begnügt (z. B. Missa solemnis, Requiem). Die weltliche lyrische Kantate dagegen wird hauptsächlich von solchen Komponisten gepflegt werden, die sich nach größeren Formen für Vokalmusik

Digitized by Google

sehnen, ohne doch über die rein lyrischen Ausdrucksmittel zu dramatischer Spannkraft hinausgelangen zu können. Die anders Begabten, die sich zur lyrischen Dramatik hingezogen fühlen, werden immer nach Eroberung der Bühne streben, und nur, wenn ihnen diese verschlossen bleibt oder sie durch Mißerfolge zurückscheucht, sich notgedrungen mit einem Gebiete bescheiden, das ihrem eigentlichen Drange nicht genügt. Wie aber die Talente verschieden sind, so auch die Leistungen, und wie neben der Dramatik die Epik und Lyrik ihr Recht behauptet, so wird auch neben der Oper sowohl das geistliche und weltliche Oratorium als auch das Lied und die Ballade immer ihren Platz behalten.

Auf die musikalisch-lyrische Dramatik oder die Oper ist hier noch nicht näher einzugehen, weil sie zu der Verbindung von Poesie und Gesanggebärdenmimik auch noch die Malerei der Bühne hinzunimmt. Außerdem ist zu bemerken, daß alle die bisher besprochenen Verbindungen von Poesie und Gesang die Höhe ihrer Entfaltung doch erst als ternäre Verbindungen erreichen, insofern zu der Vokalmusik noch die begleitende Instrumentalmusik hinzutreten muß. Die reine Vokalmusik beschränkt sich auf das einstimmige oder zweistimmige oder höchstens dreistimmige Volkslied, das Vokalquartett und den unbegleiteten Chor. Durch die Brummstimme des Chors läßt sich ein gewisser Ersatz für die mangelnde Instrumentalmusik schaffen; doch ist derselbe künstlerisch von sehr zweifelhaftem Wert, weil es unlogisch ist, die ausdrucksvolle Gesangsstimme zum brummenden Instrumentalklang zu erniedrigen, und dieser Mißgriff rächt sich durch den der formalen Schönheit getanen Abbruch. Durch Abwechselung zwischen Chören, Soloquartetten, Terzetten und Duetten mit gedämpfter Chorbegleitung und Solorezitativen mit Brummstimmen läßt sich zur Not ein längeres Oratorium aus bloßer Vokalmusik herstellen; indes kann der Verzicht auf die Mitwirkung von Instrumentalmusik doch höchstens durch äußerliche Gründe ohne ästhetische Bedeutung motiviert sein. Die Einförmigkeit des Klanges wird unter solchen Umständen das Ohr immerhin schneller ermüden und zu einer gewissen Beschränkung im Umfang des Tonwerks nötigen, ähnlich wie man zuweilen aus äußeren Gründen auf die Mitwirkung von Frauen- und Knabenstimmen bei dem begleiteten Oratorium verzichten muß. Das Vokalquartett wird allemal auf den Vortrag kürzerer liedmäßiger Stücke angewiesen bleiben, und die dreistimmige Vokalmusik kann überhaupt nur durch eine äußerlich gebotene Beschränkung auf bloße Frauen- oder Knabenstimmen künstlerisch gerechtfertigt werden. Das zweistimmige und einstimmige Lied ohne Begleitung gehört schon nicht mehr in das Bereich der Kunstmusik, sondern in deren volkstümliche Vorstufe.

Die Verbindung von lyrischer Poesie und ausdrucksvollem Gesang zur Vokalmusik gibt wirklich eine organische Einheit. Beide Künste treten durch Wahrnehmungseindrücke desselben Organs, des Gehörs, ins Bewußtsein ein, in beiden findet ein Übergewicht des Gefühls über die Anschauung statt, und beide verlaufen wesentlich sukzessiv. Beide überliefern also einen wesentlich gleichen seelischen Gehalt mit formell verwandten Ausdrucksmitteln. Dies hindert natürlich nicht, daß jede der beiden Künste denselben Inhalt von einer anderen Seite und mit abweichenden Ausdrucksmitteln

Digitized by Google

darstellt, jede also die andere nicht vollständig deckt, sondern mit einem Teil des Gebotenen überragt. Die Musik erschließt unsagbare Tiefen des Gefühlslebens, für welche der Poesie die Ausdrucksmittel schlechthin fehlen würden; die Poesie dagegen gibt neben dem Gefühl auch die Anschauung der Situationen, Charaktere und Handlungen, durch welche die Gefühle bedingt sind. Soll die Einheit ungestört bleiben, so darf die Musik keine Gefühle schildern, die nicht in der Poesie auch angedeutet sind, sondern muß sich auf die Vertiefung, Erläuterung und feinere Ausführung derselben Gefühle beschränken, auf welche die Poesie auch hinweist. Andererseits darf die Poesie sich nicht mit Anschauungen beschäftigen, die nicht zugleich einen in der Musik geschilderten Gefühlswiderhall finden. Beide Künste müssen einen Strang ziehen und dicht bei der Stange bleiben, ohne Seitensprünge zu machen.

Wenn die Instrumentalbegleitung gelegentlich, besonders in Zwischenspielen, Abschweifungen auf eigene Hand unternehmen darf, so ist dies doch der Vokalmusik streng verwehrt, ebenso streng wie der lyrischen Dichtung das Abschweifen der Anschauung von dem Zweck der Gefühlserregung und das epische Herumschweifen. Jede Anschauung ist allerdings um so mehr mit Gefühlsassoziationen behaftet, und somit gleichsam in lyrisches Kolorit getaucht, je urwüchsiger und sinnlicher sie ist, je weniger Gedankenbeimischungen sie enthält; aber diese allgemeine lyrische Färbung der Anschauung genügt nicht, wenn sie nicht zur Erregung der ganz bestimmten Gefühle beiträgt, um welche es im gegebenen Falle zu tun ist, und welche von der Musik als Inhalt dargeboten werden. Der Kompositionstext muß jede Gedankenexkursion, jede Annäherung an abstrakt begriffliche Reflexionen noch weit strenger vermeiden, als die Poesie im allgemeinen und die Lyrik im besonderen dies sonst nötig hat; jeder Gedanke ist ein fünftes Rad am Wagen des Gesamtkunstwerks, ein Ballast, den es unnütz mitschleppen muß, und der es zur Erde herniederzieht. Von aller Lyrik eignet sich darum keine weniger zur Komposition als die „Gedankenlyrik" im eigentlichen Sinne des Worts; je gedankenloser ein Text ist, desto besser paßt er zur Komposition, womit durchaus nicht gesagt ist, daß das Gedankenlose auch poesielos sein müsse. Im Gegenteil, je poetischer und stimmungsvoller der Text ist, desto besser für den Musiker; aber der so wie so poesielose Librettist macht seine Sache nur schlimmer, wenn er statt eines poesielosen und gedankenlosen Textes einen poesielosen und gedankenvollen darbietet, und der Musiker ist im Recht, der den ersteren als das kleinere von zwei Übeln vorzieht*). Die kontemplativ-lyrischen Höhepunkte in Oden und Operntexten sind immer böse Klippen für den Komponisten, die er froh sein darf, mit guter Manier umschifft zu haben.

Die Musik muß, wenigstens als Vokalmusik, ganz und von vornherein darauf verzichten, irgend etwas von dem Anschauungsgehalt der Dichtung durch symbolische Tonmalerei widerzuspiegeln, und muß sich ganz darauf beschränken, den Gefühlsgehalt der Dichtung mit ihren Ausdrucksmitteln

*) Man denke an die bekannte Anekdote über die Entstehung der Gnadenarie in Scribes Libretto zu Meyerbeers Oper „Robert der Teufel".

Digitized by Google

zu vertiefen und näher auszuführen. Sie darf deshalb auch niemals dem Wechsel der Anschauungen in der Dichtung illustrierend folgen wollen, sofern dieselben nicht mit einem Wechsel der Gefühle verbunden sind, sondern nur dasselbe Gefühl von verschiedenen Seiten erläutern; sie hat immer nur dem Gefühlswechsel Rechnung zu tragen und sich um die Mittel der Anschauung, mit welchen die Poesie den Gefühlswechsel darstellt, gar nicht zu kümmern. Hierdurch wird es erklärlich, daß verschiedene Strophen desselben Liedes ohne ästhetischen Widerspruch nach derselben Melodie gesungen werden können, wenn sie auch ganz verschiedenen Anschauungsgehalt haben. Es genügt, daß sie der Darstellung eines und desselben Grundgefühls dienen, und im Strophenbau die Wiederkehr gleicher Gefühlsgegensätze zeigen. Immerhin wird das gleichmäßige Festhalten desselben Grundgefühls durch mehrere Liedstrophen nur bei einer gewissen Einfachheit und Monotonie des Gefühlslebens vorkommen, wie es dem schlichten Volkston entspricht; das Kunstlied wird in der Regel auch in der Strophenfolge dialektische Gefühlswandlungen und Gegensätze entwickeln, denen die Komposition notwendig Folge geben muß. —

Man wird das Wesen des Gesamtkunstwerks nie begreifen, wenn man von dem Vorurteil ausgeht, daß nur ein vollkommenes mechanisches Gleichgewicht der verbundenen Künste ein solches zustande bringen könne. Ein solches Gleichgewicht ist eine bloße Fiktion, die ebensowenig existiert, wie ein Gleichgewicht auf der Wage, die immer nur kleinere oder größere Schwankungen um die Gleichgewichtslage herum macht. So wenig es möglich ist, zwei gleiche Dinge derselben Art aufzuweisen, ebensowenig ist es möglich, zwei Dinge von verschiedener Art aufzuweisen, die genau gleiches Gewicht hätten. Das Auftauchen einer solchen Forderung beweist für sich allein schon zur Genüge, daß man es dabei noch mit einem stehengebliebenen Rest von abstraktem Idealismus zu tun hat. In einer organischen Einheit gibt es kein Glied, das bloß diente, und keines, das bloß herrschte, sondern alle dienen einander wechselseitig und nehmen herrschend die Dienste von allen in Anspruch. Die mikrokosmische Bedeutung des Organismus wächst nicht mit der Gleichheit oder Gleichwertigkeit seiner Glieder, sondern mit deren Differenzierung, d. h. mit deren Verschiedenartigkeit und verschiedenen Gewichtigkeit. Der höhere Wert eines Gliedes für das Ganze berechtigt dasselbe allerdings zu gesteigerten Ansprüchen an die Dienste der übrigen; aber dieses Mehr an Rechten wird doch nur erworben durch ein Mehr an Leistungen, d. h. durch ein Mehr an Diensten, welche dieses Glied dem Ganzen leistet. Das Gleichgewicht im Organismus entspringt nicht aus einer gleichen Bedeutsamkeit aller Teile für das Ganze, sondern aus der Korrelation von Vorherrschaft und Mehrleistung, von Rechten und Pflichten, beanspruchten und geleisteten Diensten, geforderten und gewährten Rücksichten. Ebenso ist es im zusammengesetzten Kunstwerk, dessen ästhetisches Gleichgewicht durchaus nicht durch den Unterschied herrschender und dienender Künste gestört wird, sondern nur dadurch, wenn eine der verbundenen Künste in einem Grade dominieren will, welcher in ihren dem Gesamteindruck dienenden Leistungen keine entsprechende Rechtfertigung findet (vgl. oben S. 671—672).

Digitized by Google

Bei dem Gewichtsunterschiede der verbundenen Künste ist ferner zu unterscheiden der Grad ihres abstrakten ästhetischen Wertes, der konkrete Wert der künstlerischen Leistung auf dieser abstrakten Wertstufe und der Anteil der Aufmerksamkeit des Perzipierenden, welchen sie für sich in Anspruch nimmt. Ihrer abstrakten Wertstufe nach steht z. B. die Mimik höher als die Malerei oder Musik, und die Poesie höher als alle Wahrnehmungskünste; im besonderen Falle aber kann die Ausführung der Dekorationen einer Pantomime oder die begleitende Tanzmusik künstlerisch sehr hoch stehen und die mimische Leistung dabei sehr weit hinter den berechtigten Ansprüchen zurückbleiben. Es kann ein sehr schlechtes Drama von vorzüglichen Schauspielern aufgeführt werden, und ein aus poetischem Gesichtspunkt ganz elender Operntext von einem trefflichen Musiker komponiert sein. Durch ein solches Mißverhältnis des konkreten künstlerischen Wertes kann das abstrakte Wertstufenverhältnis der verbundenen Künste gleichsam auf den Kopf gestellt werden; die im konkreten Sinne wertvollere Leistung wird dann auch in der Aufmerksamkeit des Aufnehmenden den Löwenanteil davontragen. Wenn beide verbundene Künste den künstlerischen Ansprüchen in gleichem Maße gerecht geworden sind, so soll allerdings der Anteil, den sie am Gesamteindruck haben, proportional ihrem abstrakten Wertverhältnis sein; aber diese Forderung stellt nur das Ideal einer solchen Verbindung dar und schließt keineswegs aus, daß Zwischenstufen im Mischungsverhältnis zwischen diesem Ideal und den unverbundenen einzelnen Künsten verwirklicht werden. Es kann die eine Kunst sich absichtlich bescheiden zurückhalten und in den Hintergrund treten, um der anderen den Vortritt und freien Raum zur Entfaltung zu lassen.

Das Maß des Hervortretens und Zurücktretens der verbundenen Künste muß notwendig einen ästhetischen Spielraum haben, um zu allen Arten von Kombinationen Freiheit und den verschiedenartigsten Talenten Gelegenheit zu Entfaltung zu geben. Die halb singende Rezitation der epischen Rhapsoden, die mit einzelnen Griffen auf der Leier oder Harfe begleitet wird, zeigt den Anteil der Musik zu einem Minimum herabgesetzt; die Kirchenmusik, in welcher auf wenigen Textworten durch Vokaldehnungen und endlose Wiederholungen die gewaltigsten Tonmassen zum Durcheinanderwogen entfesselt werden, zeigt den Anteil der Poesie zu einem Minimum herabgesetzt. Seitdem Poesie und Musik zu höherer Entwickelung gelangt sind, mußte die Poesie den sinnberückenden Reiz der Musik, welche durch diesen so viel stärker an die Aufmerksamkeit des Hörers appelliert, scheuen lernen und nach isolierter Entwickelung streben; die Musik aber suchte, auf diesen äußeren Vorteil pochend, sich in den Vordergrund zu drängen und die Poesie in den Schatten zu stellen oder mehr wie ein bloß geduldetes Mittel zur Entfaltung der sinnlichen Klangwirkungen der Vokalmusik zu behandeln. Dies entspricht aber nicht dem abstrakten Wertverhältnis von Musik und Poesie und kann darum nicht das Ideal der Verbindung beider sein. Die neueren Reformtendenzen gehen deshalb auch sowohl auf dem Gebiete des Liedes und der Ballade als auch auf demjenigen der Oper dahin, diesem Ideal der Verbindung beider Künste näherzukommen.

Digitized by Google

Die Poesie, als die ästhetisch höherstehende Kunst, muß danach auch in der Verbindung mit der Musik die ideell dominierende und maßgebende sein; dies schließt aber nicht aus, daß sie der Musik dient, indem sie den Ansprüchen der Komponierbarkeit sich auf das innigste anschmiegt. Die Musik dagegen wird in dieser Verbindung immer die sinnlich präokkupierende, den Löwenanteil der Aufmerksamkeit in jedem Augenblick für sich vorwegnehmende sein, ohne daß sie darum aufhört, der Poesie zu dienen und nur dasjenige mit ihren Ausdrucksmitteln darzustellen, zu umschreiben und zu erläutern, was als Gefühlsinhalt der Poesie teils ausgesprochen, teils angedeutet ist. Wie überhaupt der Eindruck einer Dichtung nicht mit dem ersten Lesen oder Hören erschöpft sein soll, sondern sich bei Wiederholungen steigern und vertiefen soll, so wird insbesondere bei der musikalisch vorgetragenen Dichtung die Wiederholung unentbehrlich für die volle Entfaltung der poetischen Wirkung sein; deshalb sucht man sich den Text der Komposition zur vorherigen Lektüre zu verschaffen, damit die poetische Anschauung durch die Aufführung um so leichter geweckt werde, und liest denselben nach der musikalischen Aufführung noch einmal, um sich deren poetische Wirkung nachsinnend erst recht zum Bewußtsein zu bringen. Es ist dies nicht anders, als wenn man ein Bild nach dem ersten Sehen mit dem Blick langsam durchwandert, um dann mit der gewonnenen genaueren Orientierung über seine Teile zu einem zusammenfassenden Gesamteindruck des Ganzen zurückzukehren. Bei einem wiederholten Hören des Gesamtkunstwerks wird dann das organische Ineinander von poetischer und musikalischer Wirkung erst recht genossen, und wenn bei der ersten Aufführung die sinnliche Wirkung der Musik noch präokkupierend war und die Poesie in Schatten stellte, so ist nun bei der zweiten Aufführung das ideale Übergewicht der Poesie so zur Geltung gelangt, daß das sinnliche Übergewicht der Musik durch dasselbe überwogen und das ideale organische Gleichgewicht in der Verbindung auch für den subjektiven Eindruck hergestellt wird.

Dies gilt natürlich nur dann, wenn das ideale Verhältnis von Poesie und Musik objektiv im Kunstwerk gewahrt ist. Bekanntlich ist aber die Verwirklichung solcher idealen Forderungen nur annäherungsweise möglich, so daß tatsächlich immer nach der einen oder nach der anderen Seite hin abgewichen wird. Im Rezitativ tritt die Dichtung, im Chor mit seiner undeutlichen Textaussprache die Musik in den Vordergrund; das melodische Arioso steht bald dem Rezitativ, bald dem Chore näher, je nachdem es von einem oder mehreren, einstimmig oder mehrstimmig gesungen wird. In einer längeren, aus verschiedenen solchen Bestandteilen zusammengesetzten Aufführung wird man dem Ideal der Verbindung dadurch näherzukommen suchen müssen, daß man die Bestandteile in der richtigen Weise abwechseln läßt, so daß aus den einseitigen Elementen ein harmonisch abgewogener Gesamteindruck hervorgeht. Aber auch diese Kompensation der Einseitigkeiten der Bestandteile kann nur annäherungsweise zur Verwirklichung des idealen Verhältnisses führen, und immer wird der Gesamteindruck einer längeren Komposition nach der einen oder nach der anderen Seite von demselben abweichen. Da ist dann der Trost zur Stelle, daß diese Abweichungen bei verschiedenen Kunstwerken, Künstlern und kunstgeschichtlichen Epochen

Digitized by Google

nach verschiedenen Seiten hin fallen werden, und daß die Kunstgeschichte als Ganzes den Ausgleich in weit vollkommenerer Weise zeigt, als ein einzelnes Kunstwerk dies vermag. —

Binäre Verbindungen zwischen Poesie und Mimik gibt es nur eine: das Schauspiel ohne szenischen Schein, d. h. ohne gemalte Dekorationen. Die einseitige Gebärdenmimik kann sich nicht mit der Poesie verbinden, weil ihr das Bindeglied des Wortes fehlt; wenn man von „Tanzpoem" spricht, so ist das eine uneigentliche Bezeichnung, indem man den idealen Gehalt der mimischen Handlung „poetisch" nennt, und infolgedessen die mimische Handlung mit einer poetischen Handlung verwechselt. Die Gesanggebärdenmimik könnte sich zwar allenfalls auf einer dekorationslosen Bühne mit der Poesie verbinden, obwohl der Versuch dazu noch nicht gemacht ist; sie würde dann aber immer der Instrumentalmusik als dritter Kunst im Bunde nicht entbehren können, da gerade die dramatischen Rezitative der Oper notwendig Orchesterbegleitung verlangen. Das dekorationslose Schauspiel gehört einer vergangenen kunstgeschichtlichen Epoche an; nur der Versuch einer Wiederbelebung der epischen Dramatik könnte den Versuch einer Wiederbelebung der dekorationslosen Bühne rechtfertigen, würde aber gleich diesem doch bloß Aufführungen von rein antiquarischem Interesse ohne lebendige kunstgeschichtliche Bedeutung herbeiführen. Die dramatische Dramatik, zu der wir fortgeschritten sind und von der wir nicht wieder willkürlich umkehren können, erheischt eine Bühne mit malerisch angedeuteter Szenerie, führt also bereits in die ternären Verbindungen hinüber.

b) Die ternären Verbindungen

α) Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten untereinander (Ballett)

Die einzige Zusammensetzung dieser Art ist die von Bühnenmalerei, Tanzmimik und Instrumentalmusik zum Ballett. Von der Entartung des modernen Kunsttanzes im Ballett und von den Widersprüchen der tiefen Dekorationsbühne ist schon oben (S. 667—670) die Rede gewesen. Solange das Ballett seinen Schwerpunkt im formalschönen Chortanz und dem bravourmäßigen Solotanz sucht, wird es auch über die Widersprüche der tiefen Dekorationsbühne nicht hinausgelangen. Nachgerade ist es so weit gekommen, daß sowohl die Mimik wie die Malerei nur noch im Dienste der Maschinerie stehen, welche dem Publikum nicht Kunstwerke, sondern Kunststücke nach Art eines Taschenspielers vorführt und nicht mehr darauf ausgeht, Bewunderung, sondern Verwunderung zu erregen. Das Ballett ist zum „Ausstattungsstück" herabgesunken, das durch Pracht und Überraschungen zu blenden, aber nicht mehr durch Schönheit zu gefallen sucht; als Hauptreklamemittel für ein neues Ballett dient die Veröffentlichung der auf dessen Ausstattung verwandten Geldsumme. Die Chortänze haben nur noch den Zweck, die Pracht der Kostüme zur Geltung zu bringen und den Choristinnen als Ausstellungsplatz für die Reize ihrer natürlichen oder kosmetischen Schönheit zu dienen; die mimische Handlung soll nur die Zeit zwischen einem „Bilde" und dem folgenden so weit ausfüllen, daß der Theaterabend die übliche Dauer erreicht.

Digitized by Google

Um die mimische Handlung kümmert sich fast niemand mehr, um die Reize des Chorpersonals pflegen sich nur die Ballett-Habitués zu kümmern, und die Gymnastik der Solisten gewährt kein anderes Interesse als diejenige des Zirkus oder der „Spezialitätentheater". Die malerische Schönheit der verschiedenen Dekorationen oder „Bilder" findet wohl ihre Beachtung, und sogar eine größere als die Tanzmimik, vor welche sie sich in einer das Wertverhältnis der Künste umkehrenden Weise vorgedrängt hat; aber diese Reihe von Dioramen würde doch nicht imstande sein, das Publikum zur Erlegung eines verhältnismäßig hohen Eintrittsgeldes zu bestimmen, wenn nicht daneben die Taschenspielereien und Überraschungen der Theatermaschinerie als der eigentliche Magnet des Ausstattungsstückes eine entschieden außerästhetische Zugkraft entfalteten. Die Provinzialen besonders laufen etwa so ins Ballett der Großstadt, wie der Bauer in die Taschenspielerbude des Jahrmarktfleckens, um nachher zu Hause von den gesehenen Wundern und der entfalteten Pracht zu schwärmen. Von ästhetischer Beurteilung und ästhetischem Gefallen ist dabei kaum noch die Rede, wenigstens tritt dieser Gesichtspunkt ganz hinter das Zusammenwirken so vieler außerästhetischer Reize zurück. Man hat sich sogar schon in gewissem Maße an den Gedanken gewöhnt, das Ballett als eine Befriedigung der Schaulust zu betrachten, die mit Kunst kaum noch etwas zu schaffen habe; aber man überträgt sehr mit Unrecht ein für das entartete Ballett zutreffendes Urteil auf diese Kunstgattung überhaupt.

Die erste Bedingung für eine kunstgemäße Reform des Balletts wäre der Verzicht auf ganze Ballettabende und die Beschränkung des Balletts auf einen Akt von höchstens einer Stunde, womöglich aber kürzerer Dauer. Alles Haschen nach künstlichen Reizmitteln kommt zunächst daher, daß die Aufmerksamkeit zu lange in Anspruch genommen wird, und deshalb für die Tanzmimik ermüdet. Sodann müßte der Schwerpunkt wieder in die mimische Handlung gelegt werden, nicht in die Solo- und Chortänze, und noch weniger in die dekorative Ausstattung; nur an die Tanzmimik selbst in Verbindung mit der Tanzmusik können künstlerische Reformbestrebungen auf diesem Gebiet anknüpfen. Endlich müßten die komischen Sujets wieder mehr Beachtung finden, welche mit Unrecht durch das Streben nach Pracht und Pomp zurückgedrängt sind. Ein so reformiertes Ballett würde sich auch mit einer weniger tiefen Bühne begnügen können, besonders bei der jetzt üblichen großen Breite derselben, und es würde dadurch der Widerspruch der Seitenkulissen und Soffiten, wenn nicht ganz wegfallen, so doch mindestens sehr gemildert werden. Leider hat bei unseren gegenwärtigen Theaterverhältnissen kein Gebiet der Bühnenkunst weniger Aussichten auf Reformen in absehbarer Zeit als das Ballett; die Ästhetik darf sich aber dadurch nicht abhalten lassen, solche Reformen zu fordern, und einem in diesem Sinne umgestalteten Ballett den ihm gebührenden Platz im System der Künste anzuweisen. Soweit die abstrakte Gebärdenmimik hinter der Poesie zurücksteht, soweit wird auch das Gesamtkunstwerk, in welchem die Tanzmimik die ideell maßgebende Kunst ist, hinter anderen Gesamtkunstwerken zurückstehen, in denen die Poesie tonangebend ist. Aber in ihrer Vereinigung dreier Hauptvertreter aus dem Bereich der Wahrnehmungskünste

Digitized by Google

kann dem rein künstlerisch behandelten Ballett ein hoher Rang innerhalb dieser Sphäre der Wahrnehmungskünste nicht abgestritten werden.

β) Die Verbindungen von Wahrnehmungskünsten mit Poesie (Instrumental-Vokalmusik und Schauspiel mit Dekorationen)

Ternäre Verbindungen der Poesie mit Wahrnehmungskünsten gibt es zwei: erstens die Verbindung mit Gesang und begleitender Instrumentalmusik und zweitens die Verbindung mit Schauspielkunst und Dekorationsmalerei. Die erstere kann man auch „Vokalmusik mit Instrumentalbegleitung", die letztere „Schauspiel mit Dekorationen" nennen.

Bei der volkstümlichen Vokalmusik pflegt die Instrumentalbegleitung ganz zu fehlen oder sich auf einige Akkorde zu beschränken, die auf der Gitarre oder einem ähnlichen Instrument angeschlagen werden. Auch die Klavierbegleitung zu kunstmäßigen Liedkompositionen pflegt um so einfacher und unselbständiger zu sein, je enger sich dieselben dem Charakter des Volksliedes anschließen. Aber schon bei dem durchkomponierten Liede und bei der Ballade gewinnt die Klavierbegleitung einen hohen Grad von Selbständigkeit. Zunächst entfaltet dieselbe sich in Vorspielen, Zwischenspielen und Nachspielen, Imitationen, Gegenbewegungen, selbständigen Begleitungsmotiven usw., während die Singstimme noch immer die Melodieführung lückenlos festhält; läßt man die Begleitung fort, so behält man immer noch eine musikalisch verständliche und in sich abgeschlossene Melodie übrig. Dies ändert sich, wenn teils die Begleitung allein die Melodieführung übernimmt und die Singstimme auf rezitativische Deklamation beschränkt wird, und teils die Begleitung abwechselnd mit der Singstimme die Melodie führt, so daß sie dieselbe sich gegenseitig zuzuwerfen scheinen. Bisweilen stellt die Begleitung die Melodie in ihrer musikalischen Reinheit dar, wie sie dem Komponisten eigentlich vorgeschwebt hat, und die Singstimme gibt bloß eine Modifikation dieser Melodie, die als Kompromiß zwischen der musikalischen Konzeption und den Ansprüchen der Textdeklamation aufzufassen ist. Gerade die hieraus sich ergebenden Verschränkungen der Stimmführung und die sinngemäßen Abweichungen vom Thema können aber auch vom rein musikalischen Standpunkt aus sehr ansprechend wirken.

So wohl begründet auch das Streben ist, die Instrumentalbegleitung des Kunstgesanges zu einem in musikalischer Hinsicht mit diesem mindestens gleichberechtigten, wenn nicht überlegenen Bestandteil des Gesamtkunstwerks zu erheben, so unzulässig scheint es auf der anderen Seite, diese relative Gewichtssteigerung der Begleitung durch ein Herabdrücken des musikalischen Wertes der Singstimme zu erzielen, anstatt durch bloße Steigerung des musikalischen Wertes der Begleitung. Das Rezitativ hat auch im durchkomponierten Liede und in der Ballade sein gutes Recht als Einleitung, Übergang zwischen zwei lyrischen Stimmungen oder als dramatisch bewegter Abschluß; aber der Hauptkörper des Gesanges muß melodiös bleiben. Die Meisterschaft des Lieder- und Balladenkomponisten wird sich gerade darin offenbaren, daß ein oder mehrere solche melodische Grundthemen konzipiert werden, welche durch leichte Abwandlungen von ihrer ursprüng-

Digitized by Google

lichen Gestalt den verschiedensten Stimmungen der Dichtung zu folgen imstande sind, so daß trotz aller durchlaufenen Gegensätze die thematische Einheit des Ganzen gewahrt bleibt. Eine Auflösung des Gesanges in bloße Rezitative, die über der melodisch geführten Begleitung schweben, verstößt nicht nur gegen den Charakter des Liedes und der Ballade, sondern stellt auch das abstrakte Wertverhältnis von Poesie und Musik, von Vokalmusik und Instrumentalmusik auf den Kopf. Der Löwenanteil der Aufmerksamkeit des Hörers gebührt von Rechts wegen dem Gesange; wenn derselbe aber hier melodienleer ausgeht und mit seinen musikalischen Bedürfnissen lediglich an die Begleitung verwiesen wird, so muß das notwendig als ein ästhetisches Mißverhältnis empfunden werden. Wenn dagegen der Gesang als Ganzes den musikalischen Sinn schon für sich allein befriedigt, so wird das Gesamtkunstwerk um so höher stehen, je höher der selbständige musikalische Wert der Begleitung steht, und je reicher, graziöser und stimmungsvoller sie als vielstimmiger Widerhall den Gesang umschließt und durchspielt.

Die Selbständigkeit der begleitenden Instrumentalmusik kann natürlich immer nur eine relative sein, weil sie durch die Anpassung an den Gesang einerseits und durch die direkte Anpassung an den Text andererseits eingeschränkt ist; sie muß einerseits mit dem durch den Text bedingten Gesang musikalisch zur Einheit zusammengehen, und hat andererseits die Aufgabe, ein musikalisches Echo alles desjenigen Gefühlsinhaltes der Dichtung zu bieten, zu dessen Illustration der bloße Gesang nicht ausreicht. Dabei tritt dann auch die symbolische Tonmalerei in ein gewisses beschränktes Recht, sofern die Hindeutung auf gewisse Zustände und Vorgänge (z. B. durch Kriegsmusik, bäuerliche Tanzmusik, Jagdgetön, Hirtenschalmei, Vogelgesang, Blätterrauschen, Quellenrieseln, Regentropfenfallen u. dgl.) geeignet ist, gewisse mit denselben gewohnheitsmäßig verknüpfte Gefühle und Stimmungen wachzurufen und so den Gefühlsgehalt der Musik zu bereichern. Wohl aber hat die Tonmalerei an sich, wenn sie nicht der Bereicherung des musikalischen Ausdrucksvermögens für Gefühle und Stimmungen dient, gar keinen ästhetischen Wert und sinkt zur bloßen Spielerei herab, die nur so lange allenfalls auf Duldung rechnen darf, als sie die formale Schönheit der Musik auf keine Weise stört und beeinträchtigt. Dagegen kann eine geschickt und maßvoll angebrachte Tonmalerei in der Begleitung in sehr wirksamer Weise dazu beitragen, in die durch den Gesangtext geforderte und demselben günstigste Stimmung zu versetzen, und kann dadurch den ästhetischen Gesamteindruck des zusammengesetzten Kunstwerks bedeutend erhöhen.

Trotzdem muß die Begleitung immer nur ein Hilfsmittel der Gesangswirkung bleiben, ohne sich in den Vordergrund des Interesses zu drängen, weil sonst das ästhetische Wertverhältnis der Hauptsache und Nebensache umgekehrt wird. Je musikalisch bedeutender die Gesangstimme geraten ist, eine desto bedeutendere Begleitung kann sie vertragen, ohne von derselben verdunkelt zu werden; je unbedeutender aber die Gesangstimme ist, und je weniger sie den Hörer zu fesseln und zu begeistern versteht, desto zurückhaltender, schlichter und anspruchsloser muß die Begleitung gehalten werden, wenn sie nicht ungebührlich in den Vordergrund treten soll. Je frischer und

Digitized by Google

williger einem Komponisten der Springquell der Gesangsmelodie sprudelt, desto mehr darf er in die Begleitung hineinlegen; je mehr ihm dieser Born melodischer Produktivität versiegt, desto mehr muß er sich hüten, die Begleitung musikalisch aufzubauschen, mit geistreichen Einfällen und feinen musikalischen Reflexionen vollzustopfen und mit technischer Routine und Sorgfalt auszufeilen, wenn nicht der Eindruck der Impotenz im ganzen um so aufdringlicher werden soll. Der Musiker mag im letzteren Falle den Fleiß, die Arbeit, die Virtuosität und den darauf verwendeten Geist bewundern und sich aus Hochachtung vor diesen Eigenschaften zu nachsichtigerer Beurteilung des Ganzen gestimmt finden; das rein ästhetische Urteil wird sich durch solche Reflexionen nicht bestechen lassen, sondern die musikalische Dürftigkeit der Gesangstimme durch den Kontrast nur um so schärfer empfinden. Es ist nur zu oft das Schicksal bedeutender Lieder- und Opernkomponisten, in der späteren Periode ihres Schaffens bei nachlassender Produktionskraft auf diesen Abweg zu geraten, und dann dasjenige, was ein psychologisch sehr entschuldbarer Abweg ist, mit allen Mitteln als die wahren Forderungen der Musikästhetik auszupreisen, wobei es ihnen an gläubigen Jüngern selten fehlt.

Die Unselbständigkeit der Instrumentalbegleitung zeigt sich auch darin, daß dieselbe nicht imstande ist, sich in den von der reinen Instrumentalmusik entwickelten spezifisch musikalischen Formen auszubreiten, sondern sich den Formen der Vokalmusik akkomodieren muß, die aus einem Kompromiß zwischen den Formen der zugrunde liegenden Dichtungen und den musikalischen Elementarformen entsprungen sind. Das Strophenlied, das durchkomponierte Lied, das Refrainlied oder Couplet, das Lied mit eingeschalteten Refrainstrophen oder das Gesangsrondo, die Romanze, die Ballade usw. sind solche durch den Text bedingte Formen der Vokalmusik; die Tanzweise mit ihrem Gegensatz von Hauptsatz, Trio und Wiederkehr des Hauptsatzes ist in der weltlichen Musik die wichtigste rein musikalisch bedingte Form, wie sie teils in Arien (z. B. Walzerarien und Polonaisenarien) teils in Chören (besonders Märschen) auftritt. In der religiösen Musik behauptet besonders die Fuge in Chören und Doppelchören ihren Platz und dringt zum Teil auch in die weltliche Musik mit über, wenn auch die fugierten Sätze der letzteren weit freiere Behandlung und kürzeren, mehr episodischen Charakter zu zeigen pflegen. Die Form der Arie pflegt aus rezitativischen Einleitungen und Zwischensätzen, einer langsamen Liedweise und einer rascheren Lied- oder Tanzweise (ohne Trio) zusammengesetzt zu sein, wobei namentlich der lebhaftere Schlußsatz eine längere oder kürzere musikalische Themenverarbeitung darbieten kann. Diese Form ist wesentlich durch den Text bestimmt und nur da ohne Widerspruch anwendbar, wo dieser eine fundamentale Zweiteilung in eine weicher gestimmte, mehr sinnende erste Hälfte und eine mehr erregte, heftige, entschlossene oder gar stürmische zweite Hälfte zeigt. Diese Form der Arie ist daher auch nichts Festes, sondern muß ganz nach der Dichtung modifiziert werden. In dieser freien Beweglichkeit aber stellt sie zugleich die Form dar, in welcher die Vokalmusik Duette, Terzette und Quartette behandelt; je mehr sich das Musikstück dem Ensemble nähert, desto freier weitet die Arienform sich aus, bis

Digitized by Google

sie in der ganz durch den Text bedingten Aufeinanderfolge verschiedenartiger, langsamerer und rascherer Sätze im Ensemble fast unerkennbar wird.

Die Instrumentalmusik kann ihrer Natur nach nur da eine formale Selbständigkeit entfalten, wo kein Gesang ertönt, dem sie sich anzupassen hätte, wo sie also aufhört, Begleitung zu sein. Dies ist ausschließlich in instrumentalen Einleitungen und Zwischenspielen der Fall; in der Ouvertüre und den Entreaktes hat die Musik sich nur der Grundstimmung der Dichtung im allgemeinen anzupassen, ist dagegen in bezug auf die Entfaltung ihrer spezifisch musikalischen Formen unabhängig und nur durch Rücksichten auf zeitliche Begrenzung gebunden. Die kürzeren Zwischenakte verzichten zum Teil freiwillig auf solche Selbständigkeit, indem sie zur Introduktion des nächstfolgenden Vokalmusikstücks zusammenschrumpfen; dann müssen sie aber auch ganz der Stimmung und dem Gefühlsgehalt dieses Stückes angepaßt sein. Die Ouvertüre schrumpft seltener zur bloßen Introduktion der ersten Gesangsnummer zusammen, wenngleich sie unmittelbar in dieselbe überführen und dieselbe als Schluß in ihre musikalische Form aufnehmen kann. In der Regel entwickelt die Ouvertüre sich selbständig in Gestalt eines ersten Symphoniesatzes, weshalb sie auch im vorigen Jahrhundert noch häufig als „Symphonie" bezeichnet wurde. Sie kann aber auch sich freier als musikalische „Phantasie" ergehen oder auf ein kürzeres „Präludium" zusammenziehen, wozu sich besonders solche Komponisten hingezogen fühlen werden, welche weder Neigung zu, noch Übung in den spezifischen Formen der reinen Instrumentalmusik haben. Die Auflösung einer umfangreichen und formell selbständigen Ouvertüre in ein unorganisches Potpourri aus Melodien der nachfolgenden Oper gehört bereits dem Verfall der Kunst an.

Eine größere Vokalkomposition mit Orchesterbegleitung umspannt eine Reihe von selbständigen Instrumentalsätzen, Chören, Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten und Ensembles. Je mehr das Lyrische vorwaltet, desto natürlicher wird die musikalische Gliederung in solche festgefügte Formen oder Nummern sein, welche durch epische oder dramatische Rezitative miteinander verknüpft werden. Je mehr das Dramatische in der lyrischen Dramatik des Textes überwiegt, desto näher liegt es, die Schwerpunkte in die freier gefügten Ensembles zu legen und die Einzelgesänge oder Wechselgesänge mehr und mehr von diesen auffaugen zu lassen, so daß schließlich jeder Akt von Anfang bis zu Ende nur noch ein Ensemble darstellt. In dem Maße aber, als alle lyrischen Vokalstücke in das dramatische Ensemble hineingezogen werden, muß dieses selbst wieder breiteren Chorsätzen und Arioso Raum gönnen, die sich von den gewöhnlichen Chören und Arien eben nicht notwendig zu unterscheiden brauchen. Es kommt schließlich auf dasselbe heraus, ob man den Opernakt als die Einheit nimmt, welche innerlich in Szenen gegliedert wird, oder ob man die Szenen als die ursprünglichen Einheiten nimmt, welche durch instrumentale Überleitungen zur höheren Einheit des Aktes verknüpft werden. Fehlerhaft ist nur einerseits das unorganische Auseinanderfallen der Szenen oder Stücke, z. B. wenn sie durch Dialog getrennt werden, und andererseits die Auflösung des einheitlichen Aktes in einen formlosen Brei von musikalischen Phrasen ohne formale innere Gliederung in übersehbare Einheiten niederer Ordnung. Dagegen ist

Digitized by Google

es gleichgültig für die Einheit des Aktes, ob eine Szene mit einer Fermate und Pause schließt und dann erst die nächste neu anhebt, oder ob das Orchester den Faden seiner musikalischen Reflexionen ruhelos weiterspinnt, um nur ja jede kleinste Pause zwischen dem letzten Ton einer Szene und dem ersten Tone der nächsten zu vermeiden. Beide Arten des Überganges sind zulässig; welche im besonderen Falle vorzuziehen sei, hängt lediglich von dem Charakter der Situation ab. —

Das Schauspiel mit Dekorationen ist ein Gesamtkunstwerk, in welchem die dramatische Poesie tonangebend, die Dekorationsmalerei dienend sein muß, während die Sprachgebärdenmimik oder Schauspielkunst ihrem abstrakten Wertverhältnis nach unter der Poesie und über der Malerei steht. Die Verkehrung des richtigen Wertverhältnisses der drei Bestandteile ist am schreiendsten, wenn die bloß beihelfende Malerei sich in den Vordergrund drängt und das Schauspiel zum Ausstattungsstück herabwürdigt. Es ist schlimm genug, daß wir uns die Erniedrigung des Balletts zum Ausstattungsstück gefallen lassen müssen; aber die hier zurückgedrängte Tanzmimik kann sich doch an ästhetischem Wert nicht mit der Einheit von Schauspielkunst und Dramatik messen. Berechtigt ist die von der Bühnenleitung der Ausstattung gewidmete Aufmerksamkeit erstens in negativer Hinsicht, um störende Eindrücke, z. B. den Widerspruch eines darzustellenden fürstlichen Prunks mit armseligen Lumpenkostümen, oder auffällige Anachronismen in Kleidung und Gerät zu vermeiden, und zweitens positiv, um durch einen passenden malerischen Hintergrund und wohlabgestimmte Einfügung der Kostüme und Requisiten in denselben die Stimmung des Zuschauers in einer der Dichtung förderlichen Weise zu beeinflussen. Ganz wertlos ist dagegen das Streben nach Erhöhung des Prunks durch kostbare echte Stoffe oder historisch echte Waffen, Möbel und Geräte aus der darzustellenden Zeit, weil diese mit dem ästhetischen Schein der Bühne nichts zu tun haben. Ebenso wertlos ist eine minutiöse historische Exaktheit in der Nachbildung der Kostüme, welche bei einer bestimmten Gelegenheit gebraucht wurden, oder der Interieurs und Landschaften, in welchen gewisse Handlungen sich zutrugen; denn die Bühne soll kein wissenschaftlich exaktes geschichtliches Museum, sondern eine Stätte des ästhetischen Scheins sein.

Wertlos ist ferner die Multiplikation der vorgeführten Kostüme und Geräte, welche bloß das Auge verwirrt, ohne den Sinn zu bereichern. Wessen Phantasie unfähig ist, sich die Darstellung einer Patrouillenbegegnung von je 10 Mann zur Darstellung einer Schlacht zu erweitern, dessen Phantasie wird ebenso unfähig sein, sich die Begegnung eines Trupps von je 100 Mann zur Darstellung einer Schlacht zu erweitern; denn wenn bei einer solchen auf jeder Seite 100 000 Mann mitgewirkt haben, so ist es in der Tat gleichgültig, ob man von 199 800 oder von 199 880 nichts sieht. Der ästhetische Schein der Bühne kann Massenentfaltungen, wie sie bei Gefechten, Aufzügen, Volksaufläufen, Hoffesten u. dgl. stattfinden, doch immer nur andeuten, und der Phantasie die Ergänzung der Klaue zum Löwen überlassen; es bleibt eine armselige Verkennung der Aufgabe der Kunst, wenn man der Phantasie diese Aufgabe durch Aufwendung unverhältnismäßiger Mittel zu ersparen sucht, und dabei schließlich doch seinen Zweck

Digitized by Google

verfehlt. Die wenigen Statisten, welche die Masse auf der Bühne repräsentieren, sollen allerdings gut spielen und ihrer mimischen Aufgabe gewachsen sein; aber durch Verstärkung ihrer Zahl wird künstlerisch nichts gebessert.

Alles, was ästhetisch keinen Wert hat, muß durch seine Anwesenheit auf der Bühne notwendig stören und die Aufmerksamkeit von demjenigen ablenken, worauf es wesentlich ankommt. Das Streben nach Steigerung der Ausstattung im Drama ist deshalb keineswegs ästhetisch ungefährlich und unschädlich, sondern wirkt auf eine Zerstreuung und Veräußerlichung des Kunstgenusses hin, welche gerade das Gegenteil ist von der angestrebten Begünstigung der poetischen Stimmung. Es ist ja ohne Zweifel richtig, daß die Vorsicht gegen Anachronismen und störende Ungehörigkeiten in der Ausstattung mit dem Durchschnittsmaße der kunstgeschichtlichen Bildung des Theaterpublikums wachsen muß, und ebenso richtig ist es, daß die malerische Schönheit des Bühnenhintergrundes ohne Vordringlichkeit um so größer sein darf, je höher die dramatische Dichtung steht. Aber der erstere Satz entschuldigt nicht die Überladung der Bühne, und der letztere nicht das reelle Hervordrängen der Dekoration aus dem Hintergrund in den Vordergrund, welche sich stets mit einer ideellen Vordringlichkeit paart. Unsere Schauspielbühne ist seit dem Beginn dieses Jahrhunderts auf eine schiefe Bahn geraten, an deren Ende der völlige Verfall der Kunst liegt; schon wird die Unabwendbarkeit des Endes bei einem weiteren Verfolgen dieser Bahn immer mehr Augen bemerklich, und es mehren sich die Rufe nach Umkehr*). Diese Umkehr wird aber nur dann eine radikale Heilung bringen, wenn sie die Tendenz nach realistischer Treue des Bühnenscheins mit auskehrt, aus welcher dieser ganze Irrweg sich ableitet, und aus welcher er früher oder später von neuem sich ableiten würde. Es müssen vor allen Dingen die Seitenkulissen beseitigt werden, damit die Malerei wieder auf den Hintergrund beschränkt und mit der unnützen Tiefe der Bühne auch die Versuchung zur Ausfüllung dieses weiten leeren Raumes mit Menschenmassen und mit allerlei Krimskrams und Füllstücken aufgehoben wird. Der hohe und niedere Pöbel der großen Ausstattungsbühnen wird freilich Zeter schreien, wenn man ihm dasjenige raubt, was ihn hauptsächlich ins Theater lockt, aber das kunstsinnige Publikum wird dann erst anfangen können, die Theater zu füllen. Denn gegenwärtig sind durch die Verdoppelung und Verdreifachung der Inszenierungskosten auch die Eintrittspreise auf die doppelte und dreifache Höhe derjenigen von der Mitte dieses Jahrhunderts emporgeschraubt, so daß sie dem minder bemittelten Teil des Publikums, in welchem gerade in Deutschland die kunstsinnigeren Elemente zu finden sind, unter Hinzurechnung der gesteigerten Nebenkosten fast unerschwinglich geworden sind. Aber auch die besser situierten Stände werden jedenfalls mehr Gewinn davon haben, wenn sie für dasselbe Geld zwei bis drei Vorstellungen von einfacher Ausstattung, als wenn sie bloß eine von „brillanter" Ausstattung genießen können.

Die Verminderung der Ausstattungskosten wird es auch erst ermög-

*) Vgl. Hans Herrig, „Luxustheater und Volksbühne" (Berlin, Luckhardt, 1887).

Digitized by Google

lichen, den Krebsschaden zu beseitigen, an welchem die moderne Schauspielkunst krankt, nämlich die zu großen Schauspielhäuser, welche die Schauspieler zu grober Kulissenreißerei, derbstem Farbenauftrag und übermäßig lautem Sprechen zwingen und jeden Versuch feinerer Nuancen verloren gehen lassen. Ein Schauspielhaus soll 500 bis 1000 Plätze enthalten; ein solches von 1500 verschluckt schon allzuviel und bezeichnet jedenfalls die äußerste Grenze des Zulässigen. Häuser von 2000 bis 3000 Plätzen machen den Verfall der Schauspielkunst unvermeidlich; die Volkstheater der Zukunft auf 5000 bis 8000 Plätze planen, heißt auf Schauspielkunst von vornherein verzichten, wodurch dann freilich der ganze Zweck der Schauspielhäuser unverständlich wird. Eine falsche Humanität gegen die niederen Stände, welche die Preiserhöhung an Sonntagen verbietet, zwingt die geschäftlichen Theaterunternehmer, die Sonntagseinnahme durch Vermehrung der Plätzezahl zu vergrößern; eine Preisverdoppelung an Sonntagen würde dagegen das Publikum sehr bald daran gewöhnen, sich Theaterurlaub für die Woche auszuwirken, dadurch die Einnahmen der Bühnen gleichmäßiger verteilen und die Möglichkeit des Bestehens auch bei geringerer Plätzezahl und billigen Preisen sichern. Wenn die pathetische Tragödie und die groteske Posse noch allenfalls die größeren Räume ertragen kann, so ist es für das feinere Lustspiel geradezu Lebensfrage, daß die Größe der Zuschauerräume eine rückläufige Bewegung einschlägt. Droht doch selbst in Frankreich das Konversationsstück zugrunde zu gehen, weil der Konversationston im Munde der Schauspieler für das Publikum mit der wachsenden Größe der Häuser immer unverständlicher wird. Soll der Schauspieler allen Intentionen der Dichtung durch die Feinheiten seines Minenspiels und Tonfalls gerecht werden, so muß er zunächst sicher sein, daß diese Feinheiten dem Auge und Ohr der Zuschauer nicht infolge zu großer durchschnittlicher Entfernung derselben von ihm entgehen; anderenfalls wird er notgedrungen auf dieselben verzichten und sich mit gröberen Ausdrucksmitteln und eindringlicheren Effekthaschereien begnügen. Ein solcher Verfall der Schauspielkunst wird aber wiederum unvermeidlich den Verfall der dramatischen Dichtung nach sich ziehen, und die Bühnenwirksamkeit der vorhandenen dramatischen Meisterwerke in Frage stellen, wofern denselben nicht durch brillante Ausstattung eine neue Anziehungskraft verliehen und ein neues Scheinleben eingehaucht wird.

Die Gewöhnung an vereinfachte Ausstattung wird es ferner ermöglichen, auch den Kleinstädtern durch Wanderbühnen ästhetisch wertvolle Schauspielvorstellungen während einer kurzen Zeit jedes Jahres vorzuführen. Es gehört dazu nur, daß kleine einfache Schauspielhäuser mit Bühnen von gleichmäßiger Hinterwandsgröße gebaut werden, und daß in jeder Provinz durch einen Städteverband eine einheitliche Organisation des Wanderbühnenwesens geschaffen wird. Wenn die sommerlichen Theaterferien der Provinzialhauptstädte und Mittelstädte zu Gesamtgastspielen in kleineren Orten benutzt würden, so würde auch das gegenwärtige Hauptübel der sozialen Lage des Schauspielerstandes dadurch beseitigt: die langen Ferien und die aus diesen entspringenden Engagements auf nur eine Saison.

Über diejenige Verkehrung des normalen ästhetischen Wertverhältnisses,

Digitized by Google

welche entsteht, wenn die Schauspielkunst sich zur herrschenden und die dramatische Poesie zur einseitig dienenden Kunst macht, ist bereits oben gehandelt worden.

c) Die quaternäre Verbindung (Oper)

Im Bereiche der Wahrnehmungskünste ist eine solche nicht mehr zu finden, und unter den Verbindungen von Poesie mit Wahrnehmungskünsten gibt es nur eine, in welcher vier Bestandteile vereinigt sind. Es ist dies die Oper, in welcher Poesie, Gesanggebärdenmimik, Instrumentalmusik und Dekorationsmalerei verknüpft sind.

Wie wir gesehen haben, ist nur die lyrische Epik, Lyrik und lyrische Dramatik geeignet zur Vereinigung mit Musik; von diesen dreien ist aber wiederum nur die lyrische Dramatik geeignet zur mimischen Darstellung auf der Bühne. Operndichtung ist daher ausschließlich lyrische Dramatik, wie umgekehrt die lyrische Dramatik nur als Operndichtung eine ästhetische Berechtigung zum Fortbestand neben der dramatischen Dramatik hat (S. 726, 729). Welche Sujets zur Oper geeignet sind, folgt aus dem Wesen der lyrischen Dramatik, und braucht deshalb hier nicht nochmals erörtert zu werden. Statt Oper kann man auch die Bezeichnung „musikalisches Drama" oder „Musikdrama" anwenden, wofern man sich gegenwärtig hält, daß damit nicht ein Melodrama, sondern ein Gesangdrama, oder genauer ein Gesanggebärdendrama gemeint ist. Musikdrama bezeichnet nichts anderes als dasjenige, was die Oper ihrem ästhetischen Begriff nach sein soll; wenn die Oper lange Zeit diesem ihrem Begriffe in Wirklichkeit nicht entsprochen hat, sondern entweder Singspiel mit Dialog, oder gesungene Instrumentalmusik oder sonst irgend etwas anderes als Gesanggebärdendrama gewesen ist und zum Teil noch ist, so liegt darin nur die Aufforderung, die Oper so zu reformieren, daß sie ihrem Begriffe gemäß wird, aber nicht diesen Namen zu verwerfen und die einfache durch eine zusammengesetzte Bezeichnung von ebensowenig deutschem Ursprung zu ersetzen.

Je mehr Künste in einem zusammengesetzten Kunstwerk zusammenwirken, desto größer ist die Anspannung der Aufmerksamkeit, welche der Zuschauer nötig hat, um ihren Gesamteindruck in sich aufzunehmen, und desto schneller muß deshalb die Ermüdung eintreten. Wenn eine Schauspielvorstellung höchstens drei Stunden dauern darf, so muß die Dauer einer Opernvorstellung gleich der eines Konzerts auf zwei Stunden beschränkt sein. Solche kurze Opern (wie z. B. Glucks „Orpheus", Mozarts „Entführung", Méhuls „Joseph", Beethovens „Fidelio") hinterlassen schon darum nach ihrer Beendigung eine weit behaglichere Stimmung, weil der Zuschauer nicht als ein in physischer und geistiger Hinsicht völlig erschöpfter entlassen wird. Nichts ist unästhetischer als Maßlosigkeit, und keine Maßlosigkeit ist schlimmer als diejenige, welche durch die allzu große Dauer der aufeinanderfolgenden Eindrücke dem Zuhörer den letzten Rest von Empfänglichkeit aus der Seele und aus den Sinnen preßt. Eine solche Maßlosigkeit der sich nicht bescheiden könnenden und des Guten zu viel aufzwingenden Operndichter und Komponisten führt dazu, die nach zwei Stunden in der Hauptsache erschöpfte Empfänglichkeit durch immer stärkere Reiz-

Digitized by Google

mittel sowohl der Poesie wie der Musik, wie auch der Ausstattung aufzustacheln; sie drängt zu einer Selbstüberbietung des Dichters und des Komponisten durch stoffliche und sinnliche Reize und läßt die Oper zum Ausstattungsstück entarten. Sie verleitet zu Übergriffen aus dem Stoffgebiet der lyrischen Dramatik in dasjenige der dramatischen Dramatik, weil das einfachere Gefüge der lyrisch-dramatischen Sujets selten ohne fühlbare Längen ausreicht, um mehr als zwei Stunden zu füllen, und hat dadurch die Mißgeburten der „großen Oper" und gar der „historischen Oper" zutage gefördert. Je mehr Selbstbescheidung ein Komponist in der Länge seiner Oper zeigt, desto sicherer kann man daraus auf seinen künstlerischen Takt zurückschließen, wenn auch sein Talent unzulänglich sein mag; eine starke Überschreitung des in der Dauer Zulässigen dagegen deutet auf ein in sich maßloses und formloses, die natürlichsten ästhetischen Grenzen ungestüm mißachtendes Talent, dem man als solchem nicht den Beruf zutrauen kann, seinem Zeitalter ästhetische Gesetze zu diktieren, zumal wenn es die gleiche Maßlosigkeit auch in vielen anderen Punkten bekundet*).

Nächst der Dichtung ist das wichtigste die Gesanggebärdenmimik einschließlich der musikalischen Feststellung der Gesangstimmen. Hier gilt das über die Größe der Schauspielhäuser Gesagte auch für die Größe der Opernhäuser mit einigen Modifikationen. Da die Gesanggebärdenmimik relativ plastischer ist als die Sprachgebärdenmimik, so sind auch ihre Ausdrucksmittel weiterhin sichtbar als die der letzteren; da die Gesangdeklamation langsamer ist als die Rede, so ist sie auch weiterhin hörbar. Deshalb brauchen die Theater für komische Opern nicht unter 1000 Plätze, diejenigen für ernste Opern nicht unter 1500 Plätze herabgesetzt zu werden; aber die ersteren sollten auch nicht über 1500, die letzteren nicht über 2000 Zuhörer fassen, wobei immer noch eine gute Akustik vorausgesetzt ist. Denn die Sänger müssen alle Stärkegrade bis zum Pianissimo in der ernsten Oper und alle Schnelligkeitsgrade bis zum **Presto-Parlando** von 11 Silben in der Sekunde in der komischen Oper verwenden können, ohne daß die Wirkung für die größere Hälfte des Publikums verloren geht. Wie die übergroßen Häuser die Gesangskunst schädigen, den Preis phänomenal starker Stimmen in die Höhe treiben und den rohen Naturalismus des Bühnengesangs begünstigen, ist schon oben (S. 657) erörtert. Es ist dies die entgegengesetzte Verirrung wie die Herrschaft der technischen Gesangsvirtuosität, welche teils das musikalisch Formalschöne, teils das unschön Schwierige auf Kosten des gesanglichen Ausdrucks begünstigt. Wenn diese Richtung auf das gesangliche Virtuosentum im vorigen Jahrhundert das ästhetische Wertverhältnis zwischen Dichterkomponist und Sänger auf den Kopf stellte, so muß der weitere Verfall der Bühnengesangskunst in naturalistisches Gebrüll es dem Dichterkomponisten in

*) Die Wagnerschen Opern sind sämtlich nur dadurch fähig, zu dauernden Repertoiropern zu werden, daß die Maßlosigkeit ihrer Dauer durch starke Streichungen äußerlich redressiert wird; soll aber das Gefüge der Handlung dabei unbeschädigt bleiben, so ist das nur durch Hinzudichten und Hinzukomponieren von Flickstellen im Wagnerschen Stil einigermaßen erreichbar. Durch nichts hat Wagner seine Erfolge mehr geschädigt, als durch den Eigensinn, mit welchem er die Maßlosigkeit seiner Opern gegen Regiestriche aufrecht erhielt, anstatt sich zu eigenhändigen Kürzungen bzw. Umarbeitungen zu bequemen.

Digitized by Google

Zukunft immer weniger möglich machen, auf die Verwirklichung feinerer poetischer und musikalischer Züge in der Darstellung zu rechnen, d. h. die wachsende Größe der Opernhäuser muß vermittels des Bühnengesanges auch die Operndichtung und Komposition zur fortschreitenden Vergröberung und Verrohung bringen.

Erst das Dritte in der Oper ist die begleitende Instrumentalmusik. Für ihr Verhältnis zur Vokalmusik, einschließlich der Dichtung, gelten bei der Oper dieselben Grundsätze, welche oben (S. 767—771) bei der begleitenden Vokalmusik entwickelt worden sind. Wenn die Darstellung auf der Bühne einen Unterschied machen sollte, so müßte derselbe zu ungunsten der begleitenden Instrumentalmusik ausfallen, weil die Gesangsgebärdenmimik das Recht hat, einen höheren Anteil der Aufmerksamkeit für sich in Anspruch zu nehmen als der bloße Gesang, und weil die erstere auch zugleich der Dichtung einen größeren Anteil der Aufmerksamkeit zuwendet, als der letztere dies vermag. Ein vordringliches Heraustreten des Orchesters wird deshalb in der Oper mindestens ebensosehr, wo nicht noch mehr zu tadeln sein, als im Oratorium oder in der lyrischen Kantate, oder als ein vordringliches Heraustreten des Klaviers im Liede oder in der Ballade. — Die Vordringlichkeit der Instrumentalmusik in ihrem Verhältnis zur Instrumentalmusik kann doppelter Art sein, geistig und sinnlich. Eine geistige Vordringlichkeit des Orchesters liegt vor, wenn zwar die Instrumentalbegleitung mit aller Liebe, Sorgfalt und Hingebung des Talents gearbeitet und zu unleugbarer musikalischer Bedeutung gebracht ist, wenn dagegen die musikalische Bedeutsamkeit der Vokalmusik nicht gleichen Schritt hält, sondern sich unfähig erweist, eine solche Wucht zu tragen und zu überragen. Eine sinnliche Vordringlichkeit des Orchesters liegt vor, wenn die aus demselben ausströmende Klangmasse die Ohren der Zuhörer so sehr für sich in Beschlag nimmt, daß die Stimmkraft der Sänger nicht mehr imstande ist, die der Vokalmusik innewohnende geistige Bedeutsamkeit zur genügenden sinnlichen Geltung zu bringen.

Wie ein vorzüglicher Schauspieler imstande ist, einer Rolle den Schein einer höheren poetischen Bedeutsamkeit zu leihen, als ihr wirklich zukommt, so kann auch ein vorzüglicher Bühnensänger der Vokalmusik den Schein einer höheren musikalischen Bedeutsamkeit leihen, als ihr wirklich zukommt, und umgekehrt kann das Unvermögen der Sänger eine Vokalmusik geringwertiger erscheinen lassen, als sie ist. Im großen und ganzen wird jedoch bei gleichen Leistungen der Sänger und Orchestermusiker das scheinbare Verhältnis der geistigen Bedeutsamkeit von Vokal- und Instrumentalmusik ebenso wie das wirkliche lediglich von der Leistung des Komponisten abhängen. Das sinnliche Gewicht dagegen der Instrumentalbegleitung hängt ab von der Besetzung und Aufstellung des Orchesters und nur zum Teil von der Komposition, insofern diese eine gewisse Besetzung fordert. Je mehr Holz- und Blech-Blaseinstrumente von den Komponisten benutzt werden, um mannigfaltige und eigenartige Klangwirkungen zu erzielen, desto mehr mußte auch die Besetzung des Streichorchesters verstärkt werden, um nicht von dem Bläserchor erdrückt zu werden, desto mehr schwoll die Klangmasse des ganzen Orchesters an und drohte die Sängerstimmen

Digitized by Google

in wachsendem Maße zu erdrücken. Die Abschwächung der Orchesterklangwirkung durch Tieferlegung des Orchesters war längst (schon durch Meyerbeers Instrumentation) zum Bedürfnis geworden, um einen Ausgleich gegen die Vermehrung der Musikerzahl herbeizuführen, und hoffentlich wird es bald kein Opernhaus mehr geben, das sich dem vom Wagnertheater gegebenen Vorbilde entzöge, wenngleich die Individualität der Instrumentalmusiker durch diese Maßregel noch mehr herabgedrückt wird, als sie es schon früher war.

Das letzte ist auch bei der Oper die Dekorationsmalerei und die mit ihr verbundene Ausstattung fürs Auge. Es ist ein Vorurteil des großen Haufens, daß man von der Oper in bezug auf Ausstattung mehr zu erwarten berechtigt sei, als vom Schauspiel, und daß die Oper in dieser Hinsicht eine Mittelstellung zwischen Schauspiel und Ballett einnehme.

Die Gebärdenmimik des Balletts kann sich natürlich an Innerlichkeit mit der Sprachgebärdenmimik und Gesangsgebärdenmimik nicht messen, denn sie veräußerlicht die mimische Handlung durch die Hinwendung zum formalschönen Tanz, und schließt die poetische Handlung ebenso aus, wie jene beiden sie einschließen. Die begleitende Instrumentalmusik knüpft beim Ballett ebensosehr und noch mehr an die Seite des formalschönen Tanzes als an diejenige der ausdrucksvollen mimischen Handlung an, bei der Oper dagegen an den ausdrucksvollen Gesang und die Poesie; es ist daher kein Wunder, wenn die Ballettmusik zur Vertiefung und Verinnerlichung der Tanzpantomime sehr viel weniger leistet, als die Orchestermusik der Oper zur Vertiefung und Verinnerlichung der Vokalmusik.

Vergleichen wir Schauspiel und Oper, so steht das erstere zwar in *geistiger* Hinsicht höher, die letztere aber ist nicht äußerlicher als jenes, sondern gerade umgekehrt noch *innerlicher* und *vertiefter*, weil erstens die Gesanggebärdenmimik innerlicher und gefühlsmäßig vertiefter ist als die Sprachgebärdenmimik, und zweitens noch die subjektive Vertiefung durch die Gefühlsillustrationen der Instrumentalmusik hinzutritt. Die Oper stellt in bezug auf ihren poetischen Gehalt zwar geringere Ansprüche an die Aufmerksamkeit des Zuschauers als das Schauspiel; in bezug auf poetischen und musikalischen Gehalt zusammen aber entschieden größere als das Schauspiel in bezug auf seinen poetischen Gehalt allein; darum läßt sie einen noch geringeren Anteil der Aufmerksamkeit für den szenischen Schein der Dekorationen übrig, in welchen die Handlung sich bewegt, und es wirkt bei der Oper noch störender als beim Schauspiel, wenn von dem für die Dichtung, Gesanggebärdenmimik und Instrumentalmusik erforderlichen Hauptteil der Aufmerksamkeit ein Bruchteil durch die Vordringlichkeit prächtiger Ausstattung abgelenkt wird. Zum Ausstattungsstück herabwürdigen kann man die Oper um so leichter, je mehr Balletteinlagen sie enthält und je mehr Zauber- und Wunderdingen das Sujet Raum gewährt; aber eine ästhetische Entschuldigung für diese Herabwürdigung gibt es bei ihr noch weniger als beim Schauspiel.

Es ist schlimm genug, daß die Barbarei unseres bildungsübertünchten Zeitalters die Oper noch wesentlich als eine äußerliche Veranstaltung zur gleichzeitigen Befriedigung der Schaulust und Gewährung von Ohrenkitzel

Digitized by Google

auffaßt, und daß den Opern, welche der Schauluſt keine Rechnung trügen, ein Hauptlockmittel des Zuſpruchs fehlen würde. Es iſt darum begreiflich, daß Librettiſten und Komponiſten dieſem Zuge eines entarteten Zeitgeſchmacks Rechnung tragen und hinterher oder auch im voraus bemüht ſind, dieſe ihre Konzeſſionen an den Kunſtpöbel für den beſonderen Fall ſelbſt dann noch als äſthetiſch gerechtfertigt darzuſtellen, wenn ſie im allgemeinen die Vordringlichkeit der Dekorationen äſthetiſch verwerfen. Aber es iſt ſchwer begreiflich, daß Unbeteiligte dieſen ſo durchſichtigen Zuſammenhang nicht durchſchauen und in blinder Verehrung gegen einen beſtimmten Meiſter lieber die äſthetiſchen Geſetze für den beſonderen Fall auf den Kopf ſtellen, als daß ſie eine menſchliche Schwachheit und Inkonſequenz ihres Meiſters zugeben ſollten.

Gerade bei der Oper, die der realiſtiſchen Wahrheit ohnehin viel ferner ſteht als das Drama, ſollte man meinen, daß die Beſchränkung der Malerei auf die Hinterwand den wenigſten Schwierigkeiten begegnen müßte. Da die Opernbühne im Durchſchnitt breiter iſt als die Schauſpielbühne, ſo wird auch bei einer erheblichen Beſchränkung der durchſchnittlichen Tiefe der Bühne noch hinlänglicher Raum zur Aufſtellung von Chören und Doppelchören bleiben. Für Balletteinlagen, in betreff deren ohnehin die weiſeſte Sparſamkeit äſthetiſch gefordert iſt, dürfte die Bühne ebenfalls Raum genug bieten, vorausgeſetzt, daß es ſich um ſoliſtiſche Leiſtungen oder um nicht zu ſtarke Tanzchöre handelt. Nur wenn der Sängerchor und Tänzerchor gleichzeitig die Bühne füllen und doch noch für tanzende Soliſten Raum laſſen ſollen, würde ausnahmsweiſe eine Eröffnung der Bühne nach der Tiefe erforderlich ſein.

Eine ſolche Vereinfachung der Opernbühne und ihrer Dekorationen würde der Verbreitung des Operngenuſſes durch wandernde Operngeſellſchaften ebenſo zugute kommen, wie die Vereinfachung der Schauſpielbühne dem Wanderſchauſpiel. Will man den Anteil des Volkes an der Kunſt verallgemeinern, ſo muß man ſie ihm durch organiſierte und wohl geleitete Wandergaſtſpiele nahebringen, d. h. es in ſeiner Heimat aufſuchen, aber nicht von ihm verlangen, daß es zu der Kunſtſtätte pilgere. Feſtſpiele an einem einzelnen Orte Deutſchlands koſten das zehnfache Geld, die zwanzigfache Anſtrengung und die dreißigfache Zeit wie ſelbſt die teuerſten Vorſtellungen in der Heimatſtadt, und die erhoffte Feſtſtimmung geht unter den Strapazen der Reiſe und dem Ärger über die pekuniäre Ausbeutung zugrunde. Was volkstümlich geplant war, wird gar bald zum Sport für die Elite der Ariſtokratie, der Hautefinance und für reiſende Engländer. —

Wenn in der Oper die vier Beſtandteile in das rechte Gewichtsverhältnis geſetzt ſind, welches ihrem abſtrakten Wertverhältnis entſpricht, und wenn auf dieſe Weiſe eine organiſche Einheit der verbundenen Künſte erzielt iſt, ſo ſteht die Oper auf der Höhe der zuſammengeſetzten Künſte. Indem ſowohl die Poeſie als auch die drei Wahrnehmungskünſte an ihr beteiligt ſind, erſcheint dieſe quaternäre Verbindung aller Hauptgattungen von freien Künſten als das Geſamtkunſtwerk im eminenten, erſchöpfenden Sinne, und die ternären und binären Verbindungen erſcheinen im Vergleich mit ihr nur als unvollſtändige oder einſeitige Geſamtkunſtwerke. Über eine

Digitized by Google

solche quaternäre Verbindung kann nicht hinausgegangen werden, da aus jeder Hauptgattung der freien Künste wesentlich nur eine Unterart als Repräsentant der Gattung in das Gesamtkunstwerk eintreten kann, und eine organische Verbindung zwischen freien und unfreien Künsten, wie bereits oben (S. 754—757) bemerkt, unmöglich ist*). Daß bei dieser organischen Einheit nicht von einem mechanischen Gleichgewicht der verbundenen Künste die Rede sein kann, ist schon oben (S. 772—776) bemerkt; immerhin führt die Rücksichtnahme der lyrischen Dramatik auf die musikalische Komposition und die Rücksichtnahme der Komposition auf den Text zu einem gewissen annähernden Gleichgewicht der Dichtung einerseits und der Vokal- und Instrumentalmusik andererseits.

Je lyrischer die Dichtung ist, desto leichter fügt sie sich in geschlossene musikalische Formen; je dramatischer sie ist, desto leichter sprengt sie dieselben. Selbst die Ensemblebesätze, soweit sie in geschlossenen musikalischen Formen verlaufen, pflegen mehr dramatische Lyrik als lyrische Dramatik zur Unterlage zu haben, und wo die wirkliche Dramatik aus ihnen hervorspringt, da pflegt auch die geschlossene Form gelockert oder durchbrochen zu werden. Die den eigentlich dramatischen Dichtungsstellen entsprechende musikalische Form ist das Rezitativ, und der entscheidende Punkt für die Ermöglichung der Oper im dramatischen Sinne und ohne Unterbrechung ihres ästhetischen Scheins durch Dialog liegt deshalb in der Ausbildung des Rezitativs.

Das dramatische Seccorezitativ war bereits durch Gluck und Mozart auf seinen Höhepunkt geführt worden (z. B. Donna Anna an der Leiche des Komturs) und so auch ins Lied herübergenommen (so von Schubert,

*) Es ist demnach entschieden unrichtig, wenn die Baukunst in Gestalt der Theaterarchitektur als Bestandteil zu dem Gesamtkunstwerk des Balletts, des Schauspiels und der Oper gerechnet wird, da sie mit dem ästhetischen Schein der Bühne gar nichts zu tun hat, und jede Reflexion auf die Architektur des Hauses den szenischen Schein aufhebt. Dieser Irrtum ist nur daraus entschuldbar und erklärlich, daß die Verteidiger des Gesamtkunstwerks zwar ein richtiges Gefühl für die unentbehrliche Repräsentation aller freien Kunstgattungen in demselben besaßen, aber nicht wußten, daß die überlieferte Geltung der Baukunst als einer freien Kunst auf Irrtum beruht. Der Bühnenschein bedarf nur einer Bühne, aber die Bühne bedarf keiner Architektur; ob die Zuschauer im Freien zu ebener Erde, oder im Freien auf amphitheatralisch ansteigenden Tribünen, oder zu ebener Erde in einer überdachten Halle oder in einem modernen Zuschauerraum mit Rängen und mit oder ohne Dach sitzen, ist eine Zweckmäßigkeitsfrage, die je nach Klima und Volksgewohnheiten verschieden beantwortet werden kann, deren Beantwortung in dem einen oder anderen Sinne mit dem Wesen der Bühnenkunst nichts zu tun hat. Im ganzen kann man sagen, daß der überdachte Zuschauerraum für ein nördlicheres Klima mit Ausnahme der kurzen Sommerzeit ebensogut ein notwendiges Übel ist, wie die Einrichtung der nordischen Wohnhäuser mit ihren Doppelfenstern. Nach meinem persönlichen Empfinden genießt man den ästhetischen Schein der Bühne nirgends ungestörter und ungefärbter als an einem schönen Sommerabend unter den Bäumen eines Gartens vor einer improvisierten Bretterbühne sitzend, d. h. wenn der szenische Schein unter Wegfall aller Architektur in die nächtlich beschattete Naturwirklichkeit selbst hineingestellt ist. Eine ähnliche Wirkung aber wird erzielt durch die starke Verdunkelung des Zuschauerraums während der Vorstellung (wie in Bayreuth), wodurch die Beachtung der Architektur unmöglich gemacht wird.

Digitized by Google

vgl. z. B. „Lied der Mignon“ Nr. I, dritte Strophe, und „Dem Unendlichen“ von Klopstock, Einleitung). Andererseits war die Opernarie durch Mozart, Beethoven, Weber und Marschner dramatischer gestaltet worden, indem sie besonders im Allegro zu rezitativischer Freiheit gelockert wurde, und die dramatische Ballade hatte sich diese Übergangsformen zwischen Arioso und Rezitativ angeeignet und zum Teil mit Erfolg fortgebildet (Löwe). Das Rezitativ lieh der Singstimme seine dramatische Ausdrucksfähigkeit, und die Instrumentalmusik der dramatisch bewegten Arie lieh dem Rezitativ eine rein musikalisch durchgearbeitete Begleitung. So entstand ein musikalisch bedeutungsvolles Ganzes, fern von der musikalischen Leere und Armut des Seccorezitativs und doch mit der ganzen dramatischen Ausdrucksfähigkeit des Rezitativs begabt und fähig, allen Übergängen des Textes zwischen lyrischer Dramatik und dramatischer Lyrik mit entsprechenden musikalischen Übergängen zwischen Rezitativ und Arioso zu folgen.

Diese Gestalt ist erst von R. Wagner zu voller Höhe entwickelt und darum auch erst durch ihn die widerspruchsfreie Möglichkeit der Oper als Vereinigung von musikalischer Bedeutsamkeit und höchster dramatischer Ausdrucksfähigkeit geschaffen worden. Dieses epochemachende Verdienst um die Entwickelung der Oper wird Wagner unbenommen bleiben, auch wenn man anerkennt, daß er in seiner späteren Periode die auf den Höhepunkt gebrachte Gestalt des dramatischen Rezitativs einseitig zur Grundlage der ganzen Oper zu machen versucht hat, anstatt in ihr nur das entsprechende Ausdrucksmittel für die *spezifisch dramatischen* Stellen der Dichtung zu sehen, und sie nur als Kitt zwischen den lyrischen Stellen der Dichtung zu verwenden, welche letzteren in den geschlossenen Formen der Vokalmusik ebenso den ihnen angemessenen Ausdruck finden. Diese Übertreibung in der Anwendung des auf seinen Gipfel gehobenen Ausdrucksmittels ist zwar psychologisch begreiflich, aber objektiv um so weniger zu rechtfertigen, als die Operndichtungen Wagners *keineswegs hervorragend dramatisch* sind, oder auch nur so dramatisch sind, wie sie aus dem Gesichtspunkt der Operndichtung sein dürften, sondern es an der durch das Sujet gebotenen und durch die Gesetze der Oper nicht behinderten Triebkraft dramatischer Fortschreitung nur allzusehr fehlen lassen und oft völlig *maßlos* in lyrischer Ausbreitung und in unpoetischer, phraseologisch verhüllter Reflexion sind.

So ungerechtfertigt die Wagnersche Beseitigung des Chors als lyrischen Reflexes der Handlung und die Ausschließung des Durcheinandersingens und Gegeneinandersingens der Solisten aus der Oper ist, ebenso ungerechtfertigt ist der völlige Bruch mit der Arienform in seiner späteren Periode. Es ist gar nicht abzusehen, warum die Arie in der Oper weniger statthaft sein sollte als der Monolog im Drama, und warum die Arie nicht um soviel lyrischer sein sollte als der dramatische Monolog, wie die Oper überhaupt lyrischer ist als das Drama. Was aber für die Solоarie gilt, das gilt auch für die Übertragung der Arienform auf Duette, Terzette usw. Es ist Sache des Komponisten, die durch lyrische Textstellen geforderten geschlossenen musikalischen Formen so in die musikalische Einheit des Aktes einzufügen, daß kein Riß oder Bruch entsteht, und da bei der Komposition

Digitized by Google

doch nur ein Satz nach dem anderen entstehen kann, so ist es gleichgültig, ob man sagt, daß die Einheit des Aktes sich zur Mannigfaltigkeit seiner Sätze gliedert, oder ob die entstehenden Sätze im Hinblick auf die Grundstimmung des Aktes zur Einheit des Aktes zusammenwachsen müssen. Auch von den eifrigsten Anhängern der Wagnerschen Theorie wird doch die Propaganda für seinen Kunststil immer nur mit der Vorführung solcher Bruchstücke betrieben, welche dieser Theorie am wenigsten gemäß sind und sich am engsten an die vorher entwickelten Formen der Opernmusik anlehnen, und selbst das enragierteste Wagnerpublikum atmet erleichtert auf, wenn aus der Wüste endloser Rezitative endlich einmal wieder die Oase einer geschlossenen musikalischen Form, und sei es auch nur eine Liedweise, auftaucht. —

Es scheint hier der Ort, noch ein Wort über die Bedeutung der Leitmotive für die Einheit der Oper anzuschließen. Hat doch selbst ein Ästhetiker wie Gustav Engel in der Verknüpfung aller Teile der Oper durch Leitmotive eine neue und zukunftsreiche musikalische Einheitsform erblicken wollen, welche geeignet sein soll, einen Ersatz für die Zerstörung überkommener musikalischer Formen zu gewähren. Ich will hier nicht auf die rein musikalischen Bedenken gegen diese Ansicht, den potpourriartigen Charakter, der dadurch dem Ganzen aufgeprägt wird und die stete Unruhe des kaleidoskopenartigen Wiederauftauchens und Wiederverschwindens der Motive ohne musikalische Begründung, eingehen, sondern mich auch den meiner Ansicht nach für sich allein durchschlagenden Einwurf beschränken, daß die Leitmotive dem Ganzen, das von ihnen durchflochten ist, gar nicht einen musikalischen, sondern lediglich einen gedanklichen, symbolischen Einheitsbezug verschaffen. Die Einheit der Oper auf die Leitmotive gründen wollen, kann nur ein Künstler, bei welchem die schöpferische Produktivität des Unbewußten durch bewußte Absicht und ausgeklügelte Berechnung überwogen wird; wenn in der Erfindung und modifizierenden Umgestaltung der Leitmotive noch eine gewisse Ursprünglichkeit der Empfindung erkennbar bleibt, so zeigt gerade die Verwendung des so Produzierten zur Herstellung des Einheitsbezuges, d. h. die Filigranarbeit der mannigfach verschränkten Leitmotive, das deutliche Übergewicht einer reflexionsmäßigen Kompositionstechnik, welche in dem Raffinement ihrer verstandesmäßigen Dialektik nur zu leicht Gefahr läuft, in Künstelei und Spielerei auszuarten.

Das Leitmotiv hat seinen idealen Gehalt und seine wesentliche Bedeutung n i c h t in der Stimmung oder dem Gefühl, das aus ihm hervorklingt, sondern in der Person, oder dem Charakter, oder der Situation, oder der das Gefühl begleitenden Vorstellung, oder den kontemplativen Gedanken, auf die es hindeutet. Das musikalische Motiv wird zum L e i t motiv nicht durch seinen musikalischen Gefühlsgehalt, sondern durch einen ihm assoziativ verknüpften außermusikalischen Ideengehalt, den es bei seinem Erklingen durch Erneuerung der Assoziation wachrufen soll. Es gehört also zur symbolischen Tonmalerei, und der von ihm angedeutete außermusikalische Vorstellungsgehalt ist nicht aus ihm selbst zu entnehmen, sondern nur aus den poetischen und mimischen Vorgängen, mit welchen es verknüpft ist und durch welche es zum Leitmotiv erhoben wird. Einen Gefühlsgehalt kann man dem Leitmotiv in um so geringerem Maße zugestehen, je weniger es

Digitized by Google

zur Melodie entfaltet, je mehr es bloßer Keim zu einem Thema ist, oder aus je weniger Tönen es besteht; der assoziierte Vorstellungsgehalt dagegen wird durch das Leitmotiv um so besser bezeichnet und um so leichter erkennbar gemacht, je kürzer dasselbe bei gleichem Grade der charakteristischen Signatur ist. Es ist bei einem guten Komponisten anzunehmen, daß der dem Leitmotiv verbleibende musikalische Gefühlsgehalt und sein außermusikalischer Vorstellungsgehalt einander nicht widersprechen werden; aber niemals ist der letztere aus dem ersteren auch nur annähernd zu erraten, vielmehr muß er aus der Verbindung der Musik mit bestimmten Textworten, oder dramatischen Situationen, oder Handlungen, oder Charakteren empirisch entnommen werden. Selbst wenn man die Oper wiederholt gesehen und durchstudiert hat, kann man über die Bedeutung mancher Leitmotive noch sehr verschiedener Ansicht sein; sicher ist man nur, ihre Bedeutung zu kennen, wenn man sie vom Komponisten selbst, sei es unmittelbar, sei es durch Vermittelung der Schultradition, gelernt hat.

Die Leitmotive gleichen darin militärischen Signalen oder stenographischen Siegeln; auch diese sind unter Umständen aus dem mit angesehenen Verlauf eines Exerziertages oder der häufigen Wiederkehr eines vielgebrauchten Wortes in einer stenographischen Schrift mit ziemlicher Sicherheit zu erraten, können aber unter anderen Umständen auch zweifelhaft oder unverständlich bleiben. Die Leitmotive haben mit den Signalen und stenographischen Siegeln das gemein, daß sie konventionelle Zeichen für Vorstellungen sind, die nur willkürlich mit denselben verknüpft sind; sie könnten ebensogut auch in ganz anderer Weise verknüpft sein, ohne daß ein Widerspruch zwischen musikalischem Gefühlsgehalt und außermusikalischem Vorstellungsgehalt hervorträte. Sobald nun die Wiederkehr der betreffenden Textstelle in der Oper, oder des bestimmten Charakters, oder der bestimmten Situation, oder aber auch nur der Erinnerung an dieselbe, durch das Erklingen des bezüglichen Leitmotivs musikalisch illustriert wird, so geht zwar die Absicht dahin, einen musikalischen Einheitsbezug zwischen dieser Stelle und der vergangenen oder den noch kommenden Stellen der Oper herzustellen; diese Absicht aber wird verfehlt, weil es nicht ein musikalischer, sondern ein außermusikalischer, bloß vorstellungsmäßiger Einheitsbezug ist, der durch die musikalischen Siegel assoziativ wachgerufen wird. Wie hoch man das so Gewonnene veranschlagen mag, so liegt es doch außerhalb der Grenzen der Musik und kann für die Zerstörung der musikalischen Einheitsformen niemals einen entsprechenden Ersatz bieten.

In der Tat aber liegt eine solche Zeichensprache durch Leitmotive sowohl durch die willkürliche Konventionalität ihrer Verknüpfungen, wie durch die großenteils abstrakte und begriffliche Gedanklichkeit ihres Vorstellungsinhaltes bereits ebensosehr außerhalb der Grenzen der Kunst als außerhalb derjenigen der Musik. So ästhetisch gerechtfertigt und musikalisch wirksam die musikalische „Reminiszenz“ ist, wo sie sich nur auf den Gefühlsgehalt ihres früheren Vorkommens bezieht*), so verwerflich ist sie, um einen außer-

*) Sehr wirksam ist sie in dieser Weise von Schumann verwendet, z. B. am Schluß von „Frauenliebe und Leben“.

Digitized by Google

musikalischen Vorstellungsinhalt zu bezeichnen. Um früher durchgearbeitete Gefühlskomplexe in der Seele noch einmal widerhallen zu lassen, oder um einen später durchzuarbeitenden Gefühlskomplex vorahnend anklingen zu lassen, dazu wird die musikalische Reminiszenz oder Antizipation immer ihre Bedeutung behaupten, und zwar um so unbestrittener, je vollständiger das Thema zur gefühlshaltigen und stimmungsvollen Melodie ausgesponnen ist, je sparsamer von demselben Gebrauch gemacht wird, und je sorgsamer man sich vor Übergriffen auf das Gebiet außermusikalischer Vorstellungssymbolik hütet (vgl. oben S. 638). Die so dem Leitmotiv verbleibende ästhetische Bedeutung reicht entschieden nicht aus, um ihm eine große Zukunft zu weissagen; soweit die Nachahmer Wagners einen guten musikalischen Instinkt haben, werden sie sich wohl hüten, sich der morschen Brücke der Leitmotive anzuvertrauen. —

Es ist schließlich die Frage zu beantworten, wie die zusammengesetzten Künste sich ihrem abstrakten ästhetischen Werte nach zu den einfachen verhalten. Es stehen sich hierbei zwei extreme Ansichten gegenüber; die eine derselben verwirft die zusammengesetzten Künste ganz, weil jeder ihrer Bestandteile durch die Rücksicht auf die übrigen in der Freiheit und *Selbstständigkeit seiner Entwickelung* gehindert wird, die andere dagegen läßt die einfachen Künste nur als *Staffeln* zum Erringen des Gesamtkunstwerks gelten und sieht erst in dem letzteren die wahre Verwirklichung des Begriffs des Kunstwerks. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte. Die einfachen Künste können die zusammengesetzten ebensowenig *ersetzen*, als diese imstande sind, jene *überflüssig* zu machen. So gewiß die Mimik nach ihrem abstrakten ästhetischen Wert im System der Künste höher steht als die in ihr synthetisch überwundenen einseitigen Künste der Ruhe und Veränderung, ohne daß darum die Pflege der letzteren durch diejenige der ersteren ersetzt oder überflüssig gemacht werden kann, so gewiß die Poesie an abstraktem ästhetischem Wert höher steht als die in ihr synthetisch überwundenen Wahrnehmungskünste, ohne daß deshalb bildende Kunst, Tonkunst und Mimik vor der Poesie zu verschwinden hätten, so gewiß die quaternären zusammengesetzten Künste an abstraktem ästhetischem Werte höher stehen als die ternären, ohne daß darum das Lied, das Oratorium, das Ballett und das Schauspiel der Oper ganz und gar den Platz zu räumen hätten, so gewiß haben auch die einfachen Künste ihren Platz neben den zusammengesetzten im allgemeinen zu behaupten, trotzdem die letzteren im System eine höhere Stufe des abstrakten ästhetischen Werts einnehmen. Es ist das ähnlich, wie wir es oben bei den Modifikationen des Schönen gefunden haben, wo auch die Vollständigkeit des Reiches des Schönen verlangte, daß die niederen Modifikationen neben den höheren gesonderten Fortbestand haben.

Jede einfache Kunst erzielt eine einseitigere ästhetische Wirkung als eine zusammengesetzte, und mit dem Komplexitätsgrade der Zusammensetzung vermindert sich das relative Maß der Einseitigkeit, welche auch den binären und ternären Verbindungen noch anhaftet, bis endlich im Gesamtkunstwerk *κατ' ἐξοχήν* diese Einseitigkeit auf ihr möglichstes Minimum zurückgeführt und die denkbar umfassendste Allseitigkeit in der Wirkung des freien Kunst-

Digitized by Google

werkes erreicht ist. Andererseits steigt aber mit dem Komplexitätsgrade der Zusammensetzung auch die Rücksichtnahme jedes Bestandteils (auch des vorherrschenden) auf alle übrigen und damit die Einschränkung in der Freiheit der Entfaltung jeder beteiligten einfachen Kunst. Rein musikalisch betrachtet steht unbedingt die Symphonie über dem Oratorium, und das Oratorium, welches wenigstens auf Mimik und dramatische Bühnenwirkung noch keine Rücksicht zu nehmen hat, über der Oper; rein poetisch betrachtet, steht ebenso das Drama über der Oper, weil die dramatische Dramatik einen höheren Platz im System der Künste einnimmt als die lyrische Dramatik. Aber dies hindert nicht, daß die Oper als Gesamtkunstwerk ebenso hoch über der Symphonie und dem Oratorium und über dem Drama steht, wie dieselben unter dem Gesichtspunkt der Einzelkünste über ihr stehen. Die Symphonie und die dramatische Dichtung sind keine bloßen *Leitern* zum Erklimmen der Höhe der Oper, die nach Erreichung dieses kunstgeschichtlichen Zieles *weggestoßen* werden können, sie sind auch nicht bloße akademische *Studiengebiete*, die neben der Oper weiter gepflegt werden müssen, wenn diese nicht sofort wieder von ihrer Höhe herabsinken und in Verfall geraten soll, sondern sie sind selbständige Künste von selbständigem, *unaufhebbarem* und unzerstörbarem ästhetischem Werte, welche darum das ewige Recht haben, eine eigene und gesonderte Pflege zu erwarten und zu verlangen.

Je einseitiger eine Kunst sich auf ihr Gebiet von ästhetischen Ausdrucksmitteln beschränkt, desto mehr *verfeinert* sich ihr ästhetischer Schein, indem sie genötigt wird, sich ganz auf ihre eigenen Mittel zu verlassen und alles Auszudrückende mit ihren Hilfsmitteln zu erschöpfen; dieses Streben nach Verfeinerung der ästhetischen Wirkung und nach erschöpfendster Durchbildung des ästhetischen Scheins wird dabei durch keine Rücksicht auf verbundene Künste gehemmt und die vom Zuschauer oder Zuhörer erwartete Aufmerksamkeit durch keine gleichzeitige Nebenwirkungen anderartiger künstlerischer Faktoren abgelenkt und geteilt. Die einfache Kunst ist *erschöpfender* in der Darstellung des idealen Gehalts mit ihren Mitteln, aber sie kommt ihm dafür doch auch nur von der *einen Seite her* bei, nach welcher er mit diesen Mitteln überhaupt darstellbar ist. Die zusammengesetzte Kunst hat nicht nötig, in gleichem Maße erschöpfend in der Durcharbeitung des ästhetischen Scheins nach der Richtung jeder einzelnen der verbundenen Künste zu sein, denn sie hat nicht nötig, den idealen Gehalt von einer Seite her so vollständig beizukommen, weil sie in der glücklichen Lage ist, ihm von verschiedenen Seiten zugleich beizukommen und dadurch ohnehin eine *vielseitigere* und *vollständigere* Offenbarung desselben geben zu können. Aber wenn die zusammengesetzte Kunst wirklich versuchen wollte, an Feinheit der Durcharbeitung mit einer in ihr vertretenen einfachen Kunst zu wetteifern, so würde sie durch die notwendige Rücksichtnahme auf die anderen in ihr vertretenen Künste und die dadurch bedingte Freiheitsbeschränkung daran verhindert sein, und selbst wenn sie dies nicht wäre, so würde sie ihre Mühe und ihren Fleiß an die geteilte Aufmerksamkeit des Zuschauers verschwenden und durch zuviel Feinheit die Deutlichkeit und Energie der großen Hauptsachen beeinträchtigen. Wie

Digitized by Google

die grob aufgetragene Dekorationsmalerei der Bühne sich zum fein durchgeführten Staffeleibilde verhält, so ähnlich verhält sich die Charakterzeichnung und kondensierte Handlungsführung im Drama zu derjenigen im Roman; wie in der Oper die Gesanggebärdenmimik plastischer, die Charaktere typischer und die Handlung einfacher und konzentrierter sein muß als im Schauspiel, so muß auch die Musik in derselben kräftigere Akzente und knappere, durchsichtigere Formen zu Gehör bringen als in der Symphonie, weil eine an Feinheit der symphonischen annähernd gleichkommende Durcharbeitung der Themen und Breite der Formen auf den mit der Dichtung und mimischen Handlung beschäftigten Hörer verwirrend wirken und mit jenen unverträglich sein würde.

Man könnte versucht sein zu sagen, daß die Wirkungen der zusammengesetzten Künste um so viel *mächtiger* und *tiefer* sind, als diejenigen der einfachen *feiner* sind; aber dies könnte zu der Mißdeutung Anlaß geben, als ob es den einfachen Künsten neben der Feinheit an Mächtigkeit und Tiefe der Wirkungen fehle. In der Tat kann aber die Wirkung eines einfachen Kunstwerks, z. B. einer Symphonie oder einer Dichtung auf ihrem Felde ebensosehr an Mächtigkeit und Tiefe wie an Feinheit denjenigen Einzelwirkungen voranstehen, welche ein Gesamtkunstwerk auf jedem dieser beiden Felder auszuüben imstande ist. Trotzdem wird die Gesamtwirkung des Gesamtkunstwerks mächtiger und tiefer sein können als diejenige eines Einzelkunstwerks, aber nicht darum, weil sie von irgendeiner Seite her *mit mehr Intensität* auf die Seele eindränge, sondern nur darum, weil sie *von mehreren Seiten her zugleich* auf die Seele eindringt. Es ist also immer wieder der Gegensatz von Einseitigkeit und Vielseitigkeit, der sich in Verbindung mit dem Gegensatz von Freiheit des einseitigen Sichauslebens und wechselseitiger Gebundenheit der einfachen Künste als ausschlaggebend erweist.

Wer für eine einzelne Kunst spezifisch begabt ist, wird stets geneigt sein, das freie Sichausleben derselben über alle Verstärkung der Gesamtwirkung zu stellen; wer für mehrere vereinbare Künste zugleich und annähernd gleichmäßig begabt ist, wird deren vereinte Gesamtwirkung über die Wirkung einer jeden von ihnen in ihrer Isolierung zu stellen geneigt sein. Die spezielle Bildung in einer einzelnen Kunst wird für den rezeptiven Geschmack eine ähnliche Wirkung haben wie die spezifische Begabung; der Mangel an Begabung und Ausbildung dagegen wird nur die unterste Stufe einer für alle Künste gleichmäßigen Begabung und Vorbildung darstellen und deshalb die Verstärkung der Gesamtwirkung durch gleichzeitige Vielseitigkeit der Eindrücke weit über die feinere Durcharbeitung einer einzelnen Kunst stellen. Dem großen Laienpublikum gegenüber wird deshalb das Gesamtkunstwerk immer in Vorteil sein vor den Einzelkünsten, schon nach dem Grundsatze: „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen"; die höchstgebildeten und höchstbegabten Spezialisten der Kunst ohne entsprechende Universalität der Begabung und Bildung werden dagegen in der Regel geneigt sein, den abstrakten ästhetischen Wert des Gesamtkunstwerks zu unterschätzen.

Digitized by Google

Inhalt

Seite

Vorwort zur zweiten Auflage V
Vorwort VIII

Erstes Buch

Der Begriff des Schönen

I. Der ästhetische Schein und seine Ingredienzien

1. Der ästhetische Schein 1
   a) Die Faktoren des Schönen 1
   b) Die subjektive Erscheinung als Sitz des Schönen 6
   c) Die Ablösung des Scheins von der Realität 12
   d) Die Aufrichtigkeit und Reinheit des ästhetischen Scheins 17
   e) Die Idealität des ästhetischen Scheins 19
   f) „Schein" und „Anschauung" 21
   g) „Schein" und „Bild" 25
   h) „Schein" und „Form" 28
   i) Das Verschwinden des Subjekts im ästhetischen Schein 32
   k) Die Arten des ästhetischen Scheins 33
2. Die ästhetischen Scheingefühle 37
   a) Die ästhetischen Scheingefühle im Unterschied von den realen Gefühlen 37
   b) Die Verwechselung und Vermengung ästhetischer Scheingefühle mit realen 44
   c) Die Projektion der ästhetischen Scheingefühle in den Schein 56
3. Die reale ästhetische Lust 61
   a) Die reale Lust am Schönen 61
   b) Die Selbstversetzung des Subjekts ins Objekt oder die ästhetische Illusion 64

II. Die Konkretionsstufen des Schönen

1. Das unbewußt-formal Schöne oder das sinnlich Angenehme 68
   a) Die Gefahren des sinnlich Angenehmen in seiner selbständigen Pflege in der Kunst 68
   b) Das sinnlich Angenehme als Bestandteil des Schönen im Bereich des Unorganischen 74
   c) Die psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlich Angenehmen . . 75
   d) Das sinnlich Angenehme der Klänge und Farben 78
   e) Das sinnlich Angenehme in den beruhenden und bewegten Formen . 82
   f) Die entgegengesetzten Verirrungen der sensualistischen und der Gefühlsästhetik 86
   g) Die teleologische Einrichtung des sinnlich Angenehmen behufs ästhetischer Verwertung 88
2. Das Formalschöne erster Ordnung oder das mathematisch Gefällige 90
   a) Die Einheit des Mannigfaltigen 90
   b) Regelmäßigkeit, Gleichmäßigkeit, Symmetrie 92

Digitized by Google

Seite
c) Kommensurabilität nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen . . 95
d) Proportionalität 98
e) Der Goldene Schnitt 99
f) Die ebenen Kurven 105
g) Die dreidimensionalen Raumgebilde 107
h) Geometrische Demonstration und algebraische Analyse 108
i) Theorie des mathematisch Gefälligen 109
3. Das Formalschöne zweiter Ordnung oder das dynamisch Gefällige 114
a) Die Kinetik als Dynamik 114
b) Die Statik und Mechanik der festen Körper 115
c) Die Hydrodynamik 119
d) Die Aerodynamik 121
e) Das dynamisch Gefällige in seinem Verhältnis zum mathematisch Gefälligen 123
4. Das Formalschöne dritter Ordnung oder das passiv Zweckmäßige 127
a) Tote und lebendige Organe 127
b) Konstruktive und dekorative Schönheit 130
c) Wandelbarkeit und Konstanz der Zwecke 134
d) Das passiv Zweckmäßige im Verhältnis zu dem mathematisch und dynamisch Gefälligen 136
e) Die ästhetischen Scheingefühle beim passiv Zweckmäßigen 139
f) Das passiv Zweckmäßige im Ohrenschein 143
5. Das Formalschöne vierter Ordnung oder das Lebendige . 145
a) Die organische Konstitution und Konstruktion 145
b) Die Schönheit der Bewegung und Haltung 150
c) Die teleologische Grundlage des Prinzips des kleinsten Kraftmaßes 154
d) Das Lebendige im Verhältnis zu den niederen Stufen des Formalschönen 157
e) Die Unbewußtheit der Produktion und Perzeption der Zweckmäßigkeit 164
f) Die ästhetischen Scheingefühle beim Lebendigen 166
6. Das Formalschöne fünfter Ordnung oder das Gattungsmäßige 168
a) Die Gattungsidee 168
b) Der Polymorphismus 171
c) Gattungsmittel und Gattungsideal 173
d) Das Gattungsmäßige im Verhältnis zum Formalschönen niederer Stufen und die ästhetischen Scheingefühle bei demselben 177
7. Das konkret Schöne oder das mikrokosmisch Individuelle . 178
a) Individualismus, Realismus und Naturalismus in der Kunst . . 178
b) Individualidee und Gattungsidee 181
c) Die Individualidee als mikrokosmische Partialidee 185
d) Das Schöne als Mysterium 188
e) Idee, Charakter und Physiognomie 191
f) Das individuelle Ideal 192
g) Das Individuelle im Verhältnis zum Formalschönen und die ästhetischen Scheingefühle bei demselben 196

III. Die Gegensätze des Schönen

1. Das Häßliche im allgemeinen 199
a) Das minder Schöne, Unschöne, formal und inhaltlich Häßliche . . 199
b) Das Zusammenwirken des Schönen, Unschönen und Häßlichen . . . 204
c) Das Häßliche als Mittel der Konkreszenz und Charakteristik des Schönen 208

Digitized by Google

Seite

2. Das Häßliche auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen 211
a) Das sinnlich Unangenehme 211
b) Das mathematisch Mißfällige 215
c) Das dynamisch Mißfällige 218
d) Das passiv Zweckwidrige 220
e) Das zweckwidrige Lebendige 221
f) Das gattungsmäßig Häßliche 226
g) Das individuell Häßliche 234
h) Die Überwindung des individuell Häßlichen 244

IV. Die Modifikationen des Schönen

A. Die konfliktlosen Modifikationen

1. Das Erhabene und Anmutige im allgemeinen 251
a) Gleichgültigkeit der Quantität für die Vorstellung und Wichtigkeit derselben fürs Gefühl 251
b) Das Erhabene im weiteren Sinne 253
c) Das Anmutige 256
d) Der Gegensatz des Erhabenen 261
e) Das Erhabene im engeren, eminenten Sinne und seine ästhetische Gegensatzlosigkeit 263
2. Das Erhabene und Anmutige auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen 265
a) Die niederen Konkretionsstufen 265
b) Die Stufe des Gattungsmäßigen 270
c) Die Stufe des Individuellen 272
d) Das Mysteriöse und Mikrokosmische 276
e) Die Würde und ihr Verhältnis zur Anmut 278
3. Das einfach Schöne oder rein Schöne 281
a) Das rein Schöne als indifferenter Ausgangspunkt der Differenzierung 281
b) Das rein Schöne im Verhältnis zum Formalschönen 282
c) Die einfache Subjektivität des rein Schönen und die potenzierte Subjektivität des Erhabenen und Anmutigen 283

V. Die Modifikationen des Schönen (Fortsetzung)

B. Die konfliktthaltigen Modifikationen

1. Die immanente Lösung des Konflikts 286
a) Die konfliktthaltigen Modifikationen auf den niederen Konkretionsstufen des Schönen 286
b) Das Idyllische 287
c) Das Spektakulöse und das kalt Gräßliche 288
d) Das Intrigante 291
e) Das Lustige 293
f) Das Rührende 294
g) Das Rührselige 297
h) Das Rührende im Verhältnis zum Erhabenen und Anmutigen . . 298
i) Das Pathetische 301
k) Das Rührende im Verhältnis zum Komischen und Tragischen . . . 302
l) Das Traurige 304
m) Das Elegische oder Wehmütige 306
2. Die logische Selbstaufhebung des Konflikts 309
a) Das Komische im allgemeinen 309
b) Die Ausschließung des Mitleids 312
c) Das leihende Hineintragen einer höheren Intelligenz ins Objekt . . 314

Digitized by Google

Seite
d) Die drei Momente des komischen Prozesses 315
e) Das Komische im Verhältnis zum Rührenden und Tragischen, Intriganten und Lustigen 319
f) Das Komische im Verhältnis zum Anmutigen und Humoristischen . 322
g) Der mikrokosmische Charakter des Komischen 324
h) Die komische Lösung als zugleich immanente und transzendente . . 327
i) Die Gliederung des Komischen 330
k) Das unbewußt Komische 334
l) Das Komische der äußeren Erscheinung, des Charakters und der Situation als Varietäten des unbewußt Komischen 338
m) Der Witz 343
n) Die Verwandten des Witzes 346
o) Die bewußt komische Selbstdarstellung 351
p) Das freie Kunstkomische 355

3. Die transzendente Lösung des Konflikts 357
a) Die Entstehung unlösbarer Konflikte 357
b) Die Beziehung zwischen Untergang und Überhebung 360
c) Die transzendente Lösung 362
d) Der mikrokosmische Charakter des Tragischen 363
e) Das Tragische und das Sittliche 365
f) Das außertragische Komplement 368

4. Die kombinierte Lösung des Konflikts 375
a) Das Humoristische im allgemeinen 375
b) Die Gliederung des Humoristischen 379
c) Das komisch Humoristische 382
d) Das rührend Humoristische 385
e) Der gebrochene Humor 388
f) Das elegisch Humoristische 390
g) Das Tragikomische 394
h) Das universell Humoristische 397
i) Das Verhältnis des universell Humoristischen zu den übrigen Modifikationen 400
k) Die Modifikationen des Schönen im Verhältnis zur Idee und zum Ideal 404

VI. Die Stellung des Schönen im menschlichen Geistesleben und im Weltganzen

1. Schönheit und Bedürfnis 408
a) Die Schönheit als Luxus 408
b) Der Schönheitsluxus aus eudämonistischem und aus evolutionistischem Gesichtspunkt 410
c) Das Mißverhältnis von materiellem und ästhetischem Luxus im Leben der modernen Aristokratie 413
d) Die idealen Geistesrichtungen im Gegensatz zu den realen Bedürfnissen 415

2. Schönheit und Wahrheit 416
a) Schönheit und realistische Wahrheit 416
b) Schönheit und idealistische Wahrheit 418
c) Realistische und idealistische Wahrheit im Schönen 419
d) Wahrheit im Naturschönen und Kunstschönen 421
e) Das Schöne und die Ästhetik 423

3. Schönheit und Sittlichkeit 427
a) Das Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit im allgemeinen . . 427
b) Das Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit im Erhabenen und Anmutigen 429

Digitized by Google

Seite

c) Das Verhältnis von Schönheit und Sittlichkeit in den konfliktthaltigen Modifikationen 431
d) Sonderung des ästhetischen und ethischen Urteils und Unstatthaftigkeit von Übergriffen 433
e) Pädagogik, Sittenpolizei und Kunst 435
4. Schönheit und Religion 438
a) Die religiöse Glaubenswelt und die Kunst 438
b) Die allmähliche Sonderung des Kultus und der religiösen Kunst . . 440
c) Schönheit, Religion, Wahrheit, Sittlichkeit und Bedürfnis in ihrem Zusammenhang 442
5. Die Stellung des Schönen im Weltganzen 445
a) Das Schöne als das Scheinen der unbewußten Idee 445
b) Die immanente Logizität des Schönen 447
c) Die dem Schönen immanente makrokosmische Idee 449
d) Die Idee als Repräsentant des absoluten Geistes 453
e) Die unbewußte Entstehung des Naturschönen und Kunstschönen . . 455
f) Die Rolle des Bewußtseins bei der Entstehung des Naturschönen und Kunstschönen 457
g) Das Problem der Bewußtheit oder Unbewußtheit des absoluten Geistes aus ästhetischem Gesichtspunkt 459
h) Zufälligkeit oder Zwecktätigkeit in der Hervorbringung des Schönen durch den absoluten Geist 463
i) Die Bedeutung und der Wert des Schönen für den bewußten Geist . 466
k) Die teleologische Bedeutung des Schönen im Weltprozeß 470

*

Zweites Buch

Das Dasein des Schönen

VII. Das Naturschöne und geschichtlich Schöne

1. Die Einteilung des daseienden Schönen 473
a) Die drei möglichen Einteilungsarten 473
b) Die Ausscheidung des rein subjektiven Phantasieschönen 475
c) Die Entscheidung zwischen der zweiten und dritten Einteilungsart . 476
2. Das Naturschöne 478
a) Die Stellung des Naturschönen in der Ästhetik 478
b) Das Wertverhältnis des Naturschönen und Kunstschönen 482
c) Die Wechselwirkung zwischen Naturschönem und Kunstschönem . . . 485
d) Die Aufgaben der Ästhetik des Naturschönen 487
e) Die Einteilung des Naturschönen 489
3. Das geschichtlich Schöne 491
a) Das geschichtlich Schöne im Verhältnis zum Naturschönen 491
b) Das geschichtlich Schöne im Verhältnis zum Kunstschönen 494
c) Das kulturgeschichtlich Schöne 497
d) Die praktischen Ideale 499

VIII. Die Entstehung des Kunstschönen

1. Die drei Vorstufen der künstlerischen Tätigkeit 502
a) Die Nachahmung 503
b) Die Idealisierung 506
c) Die Kombination 509

Digitized by Google

Seite

2. Die Hauptstufe der künstlerischen Tätigkeit oder die schöpferische Gestaltung 514
a) Die produktive Stimmung 514
b) Die Konzeption 517
c) Die innere Durchführung 520
d) Die Objektivierung oder Ausführung 525
e) Die Fixierung 528
f) Das äußere und das innere Kunstwerk 531
g) Die Vervielfältigung 535

3. Die künstlerische Anlage 536
a) Die Wahrnehmungsfähigkeit 536
b) Das Gedächtnis 540
c) Der Beobachtungssinn 541
d) Der rezeptive Geschmack 545
e) Die Phantasie 546
α) Die Einbildungskraft des Traumbewußtseins 547
β) Die Autosuggestion 551
γ) Die Wechselwirkung zwischen Einbildungskraft und Autosuggestion 555
δ) Die künstlerische Inspiration 558
ε) Subjektivität und Objektivität der Phantasie 561

IX. Die unselbständigen formalschönen Künste und die unfreien Künste

1. Die unselbständigen formalschönen Künste niederer Ordnung als Vorstufe der Kunst 564
A. Bloß räumliche Künste des zeitlosen ruhenden Augenscheins 565
B. Bloß zeitliche Künste der raumlosen Veränderung im Ohrenschein . 566
C. Raumzeitliche Künste der Bewegung 568

2. Die unfreien Künste 571
A. Die unfreien Künste der Wahrnehmung 575
a) Die bloß räumlichen Künste des ruhenden Augenscheins oder das Kunstgewerbe 575
α) Die Tektonik 575
β) Die Garten- und Forstkunst 585
γ) Die Kosmetik 587
b) Die bloß zeitlichen Künste der raumlosen Veränderung im Ohrenschein 588
c) Die raumzeitlichen Künste der Bewegung 589
α) Die Künste des bewegten Augenscheins 589
αα) Die unrhythmischen Bewegungskünste (Bewegungsspiel, Sport, Gymnastik) 589
ββ) Die rhythmisierten Bewegungskünste (gymnastischer und geselliger Tanz) 591
β) Die Kunst des Augen-Ohrenscheins oder die Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung 592
B. Die unfreien Künste der reproduktiven Phantasie oder die unfreien Künste der Rede 594
a) Die Redekünste mit theoretischem Zweck (Didaktik und Disputierkunst) 594
b) Die Redekünste zum Zweck der realen Gemütsbewegung (Predigt-, Festrede- und Lobredekunst) 595
c) Die Redekünste zum Zweck der Willenslenkung (Überredungskunst) 597
d) Die Kunst der Rede als Bestandteil der schönen Lebenskunst . . 598

Digitized by Google

Seite

X. Die einfachen freien Künste

Vorbemerkung über die Gliederung der freien Künste 600

A. Die Künste des Wahrnehmungsscheins

1. Die bloß räumlichen Künste der zeitlosen Ruhe, vermittelt durch Gesichtswahrnehmung oder die bildenden Künste . . 603
   a) Die Kunst des reinen Formenscheins oder die Plastik 603
   b) Die Kunst des Augenscheins oder die Malerei 618
2. Die bloß zeitlichen Künste der raumlosen Veränderung, vermittelt durch Gehörswahrnehmung oder die Tonkünste . . 629
   a) Die Instrumentalmusik 629
   b) Die Sprachmimik 639
   c) Der ausdrucksvolle Gesang 650
3. Die raumzeitlichen Künste der Bewegung, vermittelt durch bewegten Augenschein und Ohrenschein oder die mimischen Künste 661
   a) Die Kunst des bewegten Augenscheins oder die abstrakte Gebärdenmimik 661
      α) Die unrhythmische Gebärdenmimik oder Pantomimik 661
      β) Die Tanzmimik oder der ausdrucksvolle Tanz 663
   b) Die Kunst des Augen-Ohren-Scheins oder die volle und ganze Mimik 671
      α) Die Sprachgebärdenmimik oder die Schauspielkunst 671
      β) Die Gesanggebärdenmimik oder die Operngesangskunst 680

B. Die Kunst des Phantasiescheins oder die Poesie

1. Die Vortragspoesie 687
   a) Die Epik 697
      α) Die plastische Epik oder die rein epische Epik 697
      β) Die malerische Epik oder die lyrische Epik 701
   b) Die Lyrik 704
      α) Die epische Lyrik 704
      β) Die rein lyrische Lyrik 705
      γ) Die dramatische Lyrik oder die Lyrik der Leidenschaft und der Motivation 713
   c) Die Dramatik 716
      α) Die lyrische Dramatik 723
      β) Die epische Dramatik 729
      γ) Die rein dramatische Dramatik 732
2. Die Lesepoesie 739
   a) Die Lesepoesie im Verhältnis zur Vortragspoesie 739
   b) Die Einteilung der Lesepoesie 747

XI. Die zusammengesetzten Künste

1. Zusammensetzungen verschiedener Art 754
2. Die zusammengesetzten freien Künste 758
   a) Die binären Verbindungen 758
      α) Die Verbindungen von Wahrnehmungskünsten untereinander (szenische Pantomime und Musiktanz) 758
      β) Die Verbindungen von Wahrnehmungskünsten mit Poesie (Poesievortrag, Vokalmusik und dekorationsloses Schauspiel) 764
   b) Die ternären Verbindungen 775
      α) Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten untereinander (Ballet) 775
      β) Die Verbindungen von Wahrnehmungskünsten mit Poesie (Instrumentalvokalmusik und Schauspiel mit Dekorationen) 777
   c) Die quaternäre Verbindung (Oper) 784

Digitized by Google

Alphabetisches Register der wichtigsten Sachbegriffe

Ästhetik und Kunst IX–XV, 424—428, 734—736.
Angenehme, sinnlich 72—90, 212—215, 627—628.
Anmutige 236, 249, 253, 254, 255, 257—263, 264, 271, 277—281, 288, 298—301, 323—324, 430—431.
Autosuggestion, künstlerische 551—557, 560, 645—646, 674, 679.
Ballet 667—671, 675, 762—763.
Baukunst 576—585, 756—757, 788 ff.
Bewegungsschönheit 150 f., 181 f., 226, 257 f.
Bildende Kunst 356, 401, 405—406, 530—531, 565—566, 603—629, 758 bis 759, 764—768.
Bilder, lebende 662 f.
Böse und Häßliche 242 f., 248 f.
Charakteristisch-Schöne 208—228, 230 bis 236, 244—247.
Chromoplastik 604—611, 623 f.
Diorama 673—679.
Elegische 245, 305 ff., 391—395.
Einheit des Mannigfaltigen 90—92, 110 f., 139 f.
Einteilung des Schönen und der Künste 34—39, 473—478, 477—493, 563 bis 570, 575—603, 639, 649—650, 651, 695—698, 710 ff.
Erhabene 237, 249, 273—278, 264 bis 286, 299—301, 360, 428 ff.
Gartenkunst 585—590.
Gattungsidee 181—185, 185—196, 230—235.
Gattungsmäßige 168—178, 227—234, 270—274, 615—619, 640—643, 699 bis 701.
Gefällige, dynamisch 114—129, 218 ff., 268 ff., 581 f.
Gefällige, mathematisch 90—115, 215 bis 218, 266—268.
Gesangskunst 214—216, 567—571, 650 bis 661, 680—690.
Gräßliche 245, 286—295, 321, 432.
Grazie, körperliche 152 f., 226, 258.
Häßliche 198—251, 291, 296—298, 301, 303—305, 309—314, 388—392.
Hineintragen, leihendes von höherem idealem Gehalt in Formen niederer Konkretionsstufe 162—166, 167 f., 197 f., 260, 314—316, 497 f.
Humoristische 250, 324—326, 375 bis 405, 451 f.
Ideal 172—176, 192—196, 406—408, 483—486, 499—502.
Idealismus, abstrakter ästhetischer 23 bis 26, 445 f., 452, 557 f.
Idealismus, konkreter ästhetischer 20 f., 24 f., 88—90, 108—114, 114—117, 122—139, 138—140, 156—178, 180 bis 195, 417—424, 444—472.
Idee 108—113, 113—116, 123—131, 138—140, 156—171, 181—196, 201 bis 205, 230 ff., 239 f., 242—245, 404 f., 445—464, 484 ff.
Illusion, ästhetische 17—20, 33, 64 bis 69, 466—470.
Individualidee 181—199, 239 f., 242 bis 245.
Individuelle 178—200, 272—276.
Intrigante 292—296, 322, 351 f., 432.
Komische 245, 286, 294—298, 309 bis 359, 375—380, 395—398, 433, 451 f.
Konflikt, ästhetischer 235—246, 286, 294—302, 295 f., 309 ff., 357 f., 365 bis 369.
Konkretionsstufen des Schönen in ihrem Verhältnis zueinander 123 bis 129, 130—135, 136—140, 157 bis 164, 168—171, 176 f., 196 f., 204 bis 209, 219—222, 231—236, 446.
Lebendige 129 f., 145—165, 221—227, 269 f.
Lustige 293—296, 321—323, 432.
Melodrama 657—660, 766.
Mikrokosmische des Schönen 187 bis 189, 194, 276—279, 324—327, 363 bis 367, 448—452.
Mimik 356, 374, 386, 401, 526, 639 bis 651, 655—657, 660—688.
Musik 78—82, 96—97, 356 f., 374, 399 f., 543 f., 566 ff., 629—639, 649 bis 662, 680—687, 761 ff., 767 bis 775, 777 ff.
Mysterium des Schönen 185 ff., 276 ff., 446 f.
Nachahmung, künstlerische 25—28,

Digitized by Google

178 ff., 228 ff., 420 ff., 485—487, 503 bis 507, 509—514, 672 ff.
Narr 384 ff., 452—455.
Naturalismus in der Kunst 25—28, 178—181, 228—231, 417—427, 485 f., 607—612, 623 ff., 627 ff., 642 ff., 658 f., 676 ff., 686 ff., 699 f., 745—747.
Naturschöne 14—16, 26—28, 121 bis 123, 166 ff., 219 f., 221 ff., 227—234, 247—250, 422—425, 456—458, 473 bis 476, 754.
Oper 651—654, 657 f., 682—687, 726 f., 768 f., 777—795.
Panorama 624—628.
Pathetische 300—303.
Phantasie 41 ff., 462 ff., 508—525, 533 f., 546—563.
Plastik 603—618, 663—665, 682—684.
Poesie 356, 373 f., 401 ff., 495, 526, 687—795.
Realismus in der Kunst 178—181, 417—425, 607—614, 623 f., 627 f., 644 f., 646, 658 f., 676—684, 686 f., 699 f., 745 f. (vgl. auch „Nachahmung" und „Schönheit u. Wahrheit").
Reizende, sinnlich 68—74, 76 f., 212, 262—266.
Relativität von Form und Inhalt im Schönen 22, 110, 124 f., 136—139, 145, 157—164, 176 f., 196 ff., 204, 283.
Rührende 245, 263, 287, 295—310, 320—330, 368—378, 386 f., 432 f.
Schein, ästhetischer 11—37, 142, 166 bis 168.
Scheingefühle, ästhetische 37—61, 113, 126 ff., 140 ff., 166—179, 196 ff.
Scheinhaftigkeit des Schönen 11, 12, 23—25, 557 f.
Schnitt, Goldener 99—105, 121 f.
Schöne, unfreies 16 f., 131—143, 158 f., 220 f., 473—479, 496 f., 571—601, 754 f.
Schönheit und Religion 438—445.
Schönheit und Sittlichkeit 242—248, 329 f., 360, 365—373, 426—445.
Schönheit und Wahrheit 416—423, 443 f., 496.
Sentimentale 297 f., 386—388.
Sprachmimik 639—660.
Stil, künstlerischer 133—137, 553 ff.
Subjektivität des Schönen 284 ff., 561 ff.
Tanzkunst 569 ff., 591, 603 - 671, 761 ff.
Teleologie in der Entstehung des Schönen 463—473.
Theater 411 f., 657 f., 757—760, 775, 781—791.
Tragische 245, 250, 287, 303 f., 320 f., 328 f., 357—377, 395 ff., 433, 451 f.
Traurige 245, 304 f., 389—394.
Unbewußte, in der ästhetischen Auffassung 110—113, 165 f., 446 ff., 635 ff.
Unbewußte in der ästhetischen Produktion 131—133, 143, 163, 446 bis 466, 516—523, 547—563.
Wehmütige 245, 305—308, 391—395.
Zufällige 193 ff.
Zweckmäßiges, passiv 127—145, 269 ff., 582 ff.
Zweckmäßigkeit im Schönen 127—177, 571—587.

Digitized by Google